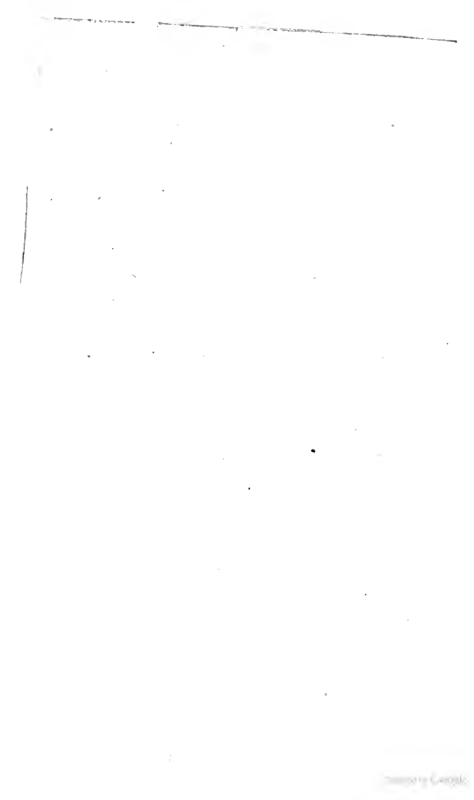




TRAITÉ
DE LA
POÉSIE ITALIENNE.

TRAITE
DE LA
POÉSIE ITALIENNE,
RAPPORTÉE
A LA POÉSIE
FRANÇAISE,

Dans lequel on fait voir la parfaite analogie entre ces deux langues, et leur versification très-ressemblante: on y découvre la source de l'harmonie des vers français, qui est l'accent prosodique; et la langue française y est garantie de toutes les imputations injustes, faites par J.-J. Rousseau, dans sa lettre sur la Musique.

Par l'*Italien* Antonio SCOPPA.



A PARIS,

Chez La veuve Devaux, Libraire, rue de Malte, n°. 382.
Sallior, Palais du Tribunat, n°. 181.
Renouard, rue St.-André-des-Arts, n°. 42.

A VERSAILLES,
De l'Imprimerie de Jacob, place d'Armes, n°. 8.

An XI—1803.



Je déclare que je poursuivrai, aux termes de la loi, tous contrefacteurs ou débitans d'éditions contrefaites.

AL SIGNORE
G. GARNIER,
Prefetto del dipartimento di Seine et Oise.

« L'OPERA del rapporto della poesia italiana alla
» lingua, alla poesia, ed alla musica francese,
» quest' opera a cui il vostro genio distinto per
» la letteratura, ed il vostro gusto per le arti mi
» suggerì l'idea, e mi diede impulso a travagliare;
» quest' opera, umanissimo signore, trovasi diggià
» terminata, e non attende che il vostro rispet-
» tabilissimo nome, e la vostra accettazione per
» comparire al pubblico. A voi io l'offro, come a
» colui che quasi primo inventore, da valevole
» mecenate può garantirla da qualche fredda acco-
» glienza che potrebbero farle i parteggiani di
» *Rousseau*, che parlò tanto male della lingua,
» e della musica francese: ío ò qualche motivo
» d'assicurarmi, che, raggionando sui principii,
» e sui fatti, e combattendo sempre un pregiudizio
» mal fondato con principii non ancor conosciuti,
» ma non perciò meno veri; se *J.-J. Rousseau*
» rivivesse si sarebbe disdetto di quanto con en-
» tusiasmo inventò calunnie contro la più bella
» lingua del mondo. Graditela dunque, o Signore,
» e proteggetela. Mentre rispettosissimo ò l'onore
» di dirmi. »

Vostro divotissimo servo obb.mo

ANTONIO SCOPPA.

a.

Copie *d'une lettre de M.* Leulliette, *Professeur de l'école centrale, au Préfet du départ. de Seine et Oise.*

Citoyen Préfet,

« Je viens de lire avec beaucoup d'attention, un » manuscrit qui m'a été confié par M. *Scoppa*, » contenant un ouvrage, dont il m'a dit que vous » avez eu la bonté de lui suggérer l'idée. Il m'a » paru prouver, d'une manière victorieuse, l'ana- » logie qui existe entre *la poésie italienne*, *et* » *la poésie française*. L'auteur relève le mérite » de notre Langue, et la venge des imputations » de ceux qui lui refusent de la douceur et de » l'harmonie; il démontre, par une infinité » d'exemples, tous choisis avec un goût délicat, » qu'elle est aussi expressive, aussi propre à rendre » tous les mouvemens de l'ame, et les agrémens » de la musique, que la langue italienne, à » laquelle on avait déféré jusqu'ici la supériorité.

» Je ne doute pas que cet Ouvrage ne puisse être » infiniment utile aux littérateurs des deux nations; » il ne peut sur-tout qu'honorer extrêmement la » nôtre. L'accueil, citoyen Préfet, que vous » voulez bien faire à cet estimable étranger, sera » pour lui un titre d'autant plus encourageant, » que vous réunissez les qualités de l'Homme-de- » Lettre distingué, à celle de Magistrat.

» Permettez que je profite de cette occasion, » citoyen Préfet, pour vous renouveler l'ex- » pression de mes sentimens respectueux. »

Leulliette.

A M. ANTONIO SCOPPA, prêtre italien.

« RECEVEZ, Monsieur, au nom de tous les
» Français, amateurs de leur langue qui, comme
» nos heureuses armées, a fait la conquête de pres-
» que toute l'Europe, les remercîmens que nous
» vous devons pour le zèle vraiment généreux, avec
» lequel vous l'avez vengée des détractions de ses
» injustes ennemis. L'ouvrage que vous m'avez com-
» muniqué, et que vous allez publier sur la *Poésie*
» *Italienne*, est encore plus l'apologie de notre
» langue, que celle de la vôtre.

» J'aurais desiré seulement qu'il s'y fût glissé moins
» de fautes de ponctuation; le sens de vos phrases
» serait mieux compris, et les tournures italiennes
» dont il ne vous était pas facile de vous garantir
» toujours, blesseraient moins l'oreille de ceux qui
» n'ont pas le bonheur d'être familiarisés avec les
» constructions de votre langue enchanteresse. Mais
» vous êtes ordinairement si clair dans vos expli-
» cations, si juste dans vos principes, si vrai dans
» vos critiques; et vous avez établi avec tant d'a-
» vantage, la parfaite conformité qui se trouve entre
» la langue de l'heureux climat que vous habitez, et
» celle que nous parlons, entre notre versification et
» la vôtre, que j'aime à croire, (et je me plais à
» vous le dire) que les Français, dont l'oreille est
» la plus délicate, dont vous défendez avec tant d'é-
» nergie et de courage, la plus riche et la plus belle

» des propriétés, vous pardonneront avec plaisir les
» légères incorrections, qui quelquefois déparent
» votre style, sans jamais affaiblir la force de votre
» logique. Je fais des vœux, Monsieur, pour que
» votre ouvrage soit aussi connu qu'il le mérite;
» et vous obtiendrez des droits à l'estime des litté-
» rateurs de tous les pays, comme vous en avez à
» la reconnaissance des Français.

J'ai l'honneur de vous saluer.

SICARD.

Paris, ce 4 mai, 1803, ou 14 floréal an 11.

PRÉFACE.

Un Traité sur la Poésie italienne, ou plutôt sur la Versification, tel que je me propose de le présenter au Public, offre des difficultés d'autant plus invincibles en apparence, qu'elles sont fondées sur la force du préjugé, garantie par l'autorité de J.-J. Rousseau, après qu'il parut avoir démontré les imperfections de la langue française. Je profite de l'occasion de ce Traité pour prouver, comme par incident, que la versification italienne ne diffère pas autant de la française qu'on le pense; que si la première est estimable par ses beautés, celle-ci ne l'est pas moins par les mêmes principes qui dérivent toujours de la perfection de la langue, et peut encore ajouter d'autres beautés à ses beautés réelles; et que ces principes que la manie des préjugés a fait jusqu'à présent méconnaître, peuvent en effet produire un parfait accord de la langue française avec l'harmonie et le mouvement

de la musique. Je réclame l'indulgence de mes lecteurs, si, pour discuter une matière si difficile et si épineuse, je n'ai à employer que des talens bornés, et des connaissances insuffisantes : l'ardeur de me rendre peut-être utile, et l'espoir de découvrir quelque vérité qui relève les beautés d'une langue que j'aime, voilà les seuls motifs de ma justification ; et je les prie de ne pas prononcer leur jugement, avant d'avoir lu mon ouvrage en entier.

Quoique mon sujet principal soit celui de la Poésie italienne dont les amateurs ont desiré jusqu'à présent un Traité complet et raisonné, je ne négligerai pas d'en faire un rapport de conformité à la Poésie française, trait par trait, et article par article.

Je tâche d'établir des principes sur lesquels les maîtres de l'art, les musiciens même, et les philosophes puissent diriger leurs idées à d'autres recherches. Partout je ne proposerai que mes raisons ; mais ces raisons même ne peuvent être que de premiers jets, des idées ébauchées, pour être après fécondées, repolies

et perfectionnées par des plumes plus habiles. *Principio enim invento, facile est reliquum augere.* ARISTOTE.

Mes vœux seront pleinement remplis, quand les Français faisant écho à la célébrité justement méritée de la langue italienne qui brille sur-tout par la beauté et les délices de son Parnasse, reconnaîtront en même temps la beauté et la douceur de la leur, laquelle fait les délices et l'admiration du monde entier.

Alors ils n'envieront pas dans une langue étrangère ce qu'ils pourront obtenir, ou plutôt ce qu'ils possèdent, souvent sans s'en apercevoir, dans la leur.

Alors les Français plus attentifs à apprécier les élans et la force de leur langue, connaîtront mieux les raisons pour lesquelles les Italiens et les dames même inspirées par le génie du bon goût, peu contens de goûter le plaisir dans la langue des grâces et de l'amour, cherchent dans la prose même des auteurs français, l'harmonie, la vivacité, la douceur et la beauté des expressions.

La méthode que je me propose de suivre dans ce Traité, est celle qui enseigne les sciences avec précision et clarté : je raisonnerai sur les principes; et en donnant la raison suffisante des règles, mes lecteurs seront en état de composer en Poésie, avec connaissance de cause, et de savoir ce que c'est que la chose, et pourquoi la chose est telle.

Je le diviserai en cinq articles. Dans le premier, j'établirai la définition des vers italiens : je parlerai de la nature des mots, par rapport à la prosodie, et de leurs différentes espèces. Dans le second, des différentes espèces de vers italiens et de leur structure. Dans le troisième, des différentes sortes de composition, de la césure, de l'élision, de la rime et de l'enjambement des vers. Dans le quatrième, je donnerai en passant quelques règles sur la parfaite poésie; et dans le cinquième, je parlerai des licences poëtiques. Chacun de ces articles sera suivi d'un rapport de ressemblance entre la langue, et de la Poésie italienne avec la langue et la Poésie française.

TRAITÉ DE LA POÉSIE ITALIENNE.

PRÉCIS HISTORIQUE DE L'ORIGINE ET DES PROGRÈS DE LA POÉSIE ITALIENNE.

LA SICILE fut le berceau de la Poésie italienne : tous les historiens de bons sens sont d'accord sur son origine. *Pétrarque* même, dans une lettre écrite en 1360, atteste que, *quelques siècles avant lui*, les poëtes siciliens avaient composé des vers vulgaires (1).

(1) Voyez le même Pétr. *Trionfo dell'Amore. Dante*, Volg. Eloq. *Castelvetro*, *giunta alla prima Pros. del Bembo*, pag. 169. *Muratori Perfetta Poesia*, tom. 1.

Dante. « *Ex acceratis quodammodò vulgaribus Italis* » *inter ea quæ remanserunt in cribro*, *comparationem* » *facientes honorabiliùs ac honorificentiùs*, *breviter* » *seligimus* : *et primò de Siciliano examinemus inge-* » *nium*, *nam videtur Sicilianum vulgarem sibi famam* » *præ aliis adsciscere*, *eo quod quidquid poetantur* » *Itali*, *Sicilianum vocatur.* »

La langue italienne est appelée *vulgaire* ou *langue du peuple*, parce que dans sa naissance, ce fut le peuple qui commença à la former.

Les Siciliens, guidés par une finesse naturelle d'oreille très-sensible à l'ordre et à l'harmonie, qui sont les causes physiques du plaisir, s'apperçurent les premiers qu'il y avait dans cette langue naissante un certain ordre mélodieux résultant non pas de la quantité, telle qu'on la remarque dans les vers grecs et latins; mais plutôt d'une autre quantité qui est l'effet de l'accent aigu dont chaque mot est appuyé, et d'un nombre déterminé de syllabes: et sans aucun éffort d'esprit, ils firent des vers dont la seule règle était ce qui flattait le plus l'organe de l'ouïe, et ils exprimaient ainsi l'effusion de leurs sentimens.

Il faut accorder une certaine préférence de goût aux poëtes de cette nation favorisée de la nature par la position de son climat. Si un poëte doit naître tel, on pourra distinguer entre tous, les poëtes siciliens, qui sont tels dès leur naissance, sans aspirer à l'être.

Il m'est arrivé souvent de voir des laboureurs, pendant qu'ils sillonnaient la terre,

charmer le temps de leurs pénibles travaux, en chantant des vers composés par eux-mêmes, dans lesquels ils exprimaient la simplicité de leurs amours, ou célébraient les vertus d'une épouse chérie que la mort leur avait enlevée, ou s'amusaient par des vers badins et satyriques. On est rempli d'étonnement en admirant dans leurs poésies des vers sonores, harmonieux, et parfaitement cadencés : mais ce qui est plus étonnant encore, c'est de voir bien des gens du bas peuple, parcourir les rues des villes capitales de Messine et de Palerme, et s'exposer, pour gagner de l'argent, à improviser en vers sur un sujet choisi à volonté par ceux qui ont envie d'admirer les efforts prodigieux de leur imagination.

Du centre de la Sicile, le goût de la poésie vulgaire se répandit par toute l'Italie. Les plus savans Italiens qui, vers l'an 1220, venaient dans ce royaume, et fréquentaient la cour de *Frédéric II* qui était aussi un poëte, et qui protégeait cet art sublime, devinrent poëtes, et en reportèrent le goût dans leur pays natal (1).

(1) Les Provençaux disputent aux Siciliens l'honneur de l'invention des vers italiens. C'est *Frédéric II*,

Ainsi, la poésie vulgaire, d'abord rude, informe et barbare, à cause de son langage naissant et de ses expressions populaires, devint ensuite un art soigné, repoli, perfectionné, et plein d'images brillantes, et de pensées nobles et sublimes.

Je ne m'engage pas ici à détailler l'origine et les progrès de la Poésie italienne, en parcourant toutes les révolutions de la langue, née des débris de la langue latine : les amateurs qui desirent en avoir une connaissance profonde, pourront lire l'*Histoire de la Poésie*

---

disent - ils, qui, après avoir reçu l'investiture du pape *Célestin*, vint régner en Sicile, et y apporter de la Provence, qui était son pays, les premiers essais d'une nouvelle versification, nommée *volgare*, qui trouva là, dans le génie et la disposition naturelle des esprits, un développement subit et brillant. (V. *Vincento Gravina, della Ragion poetica*, pag. 132, lib. II.) Cette opinion, qui n'est pas dépourvue de bonnes raisons, sert au moins à prouver que tout ce qui est placé dans la partie méridionale de la France, a pu rivaliser avec les génies les plus distingués de l'Italie. Lisez l'*Istoria della Volgar Poesia* de *Crescimbeni*. Et quant aux génies brillans et profonds des Siciliens, lisez *Cicéron*, *des Tuscul. lib.* 1, *cap.* 8, *tom.* 2, *pag.* 238. Le même, *de Clar. Horat. cap.* 12, *tom.* 1, *pag.* 395.

vulgaire de *Quadrio*, *Tiraboschi*, *Crescimbeni* et *Muratori.*

Ils observeront avec intérêt, que la perfection de cet art admiré pour ses charmes et pour sa sublimité, est le résultat de travaux immenses et assidus depuis son obscure origine jusqu'à présent: travaux constamment continués par un grand nombre de savans qui se succédaient de siècle en siècle, et qui illustrèrent la langue, la poésie et les sciences. Dans la foule de ces génies illustres, je citerai toujours avec éloge les noms célèbres des anciens, *Dante*, *Boccaccio*, *Petrarca;* et ceux du XVIe siècle *Bembo*, *Sannazzaro*, *Ariosto*, *Trissino*, *Varchi*, *Alamanni*, *Bernardo Tasso*, *Dolce*, *Casa*, *Costanzo*, *Caro*, *Anguillara*, *Tansillo*, *Tassoni*, *Torquato Tasso*, sans en excepter *Marini* qui, abusant de la fécondité de son imagination, commença à pervertir le véritable goût par des pensées ingénieuses et recherchées hors de la sphère de la nature; ceux qui illustrèrent le XVIIe. siècle, *Guarini* *Chiabrera*, *Testi*, *Crescimbeni*, *Redi*, *Marchetti*, *Salvini*, *Maggi*, *Felicaja*, *Mensini*, *Lemene*, *Zappi*, etc.; et enfin ceux qui

ornèrent la fin du XVIIIe. siècle, *Metastasio*, *Pignotti*, *Rolli*, *Cesarotti*, *Frugoni*; et d'autres qui vivent encore, tels que *Monti*, et particulièrement le célèbre *Casti*, dont le grand génie embrasse tout ce qui rendit immortels les ouvrages de *Tasso* et d'*Ariosto*.

CHAPITRE PREMIER.

DÉFINITION DES VERS ITALIENS:

RAISON DE LEUR HARMONIE; NATURE DES MOTS RELATIVEMENT A LA PROSODIE, ET LEURS DIFFÉRENTES ESPÈCES.

§. 1er. LES vers italiens consistent dans l'arrangement d'un certain nombre de syllabes, et dans la position des accens et des repos : le tout combiné par des règles fixes et déterminées, et conduisant à une harmonie qui flatte et charme l'oreille.

§. 2. Cette définition me servira de guide pour tout ce que je vais dire dans le présent Traité, et sera la base sur laquelle posera le systême de la versification. Le nombre des syllabes, aussi bien que la position déterminée des accens, forment essentiellement l'harmonie et la perfection des vers: qu'on dérange l'un ou l'autre, l'harmonie est troublée, le vers disparaît, et il ne reste qu'une prose souvent

très-mauvaise. Ainsi, en renversant les mots de ces vers :

Nella scuola d'amor che non si apprende ? *Tas.*
Voi che ascoltate in rime sparse il suono. *Pétr.*

Si, on disait :

Che non si apprende nella scuola d'amor ?
Voi che in rime sparse ascoltate il suono :

ces deux phrases, quoique conservant le même nombre de syllabes, ne seraient plus des vers, à cause des accens qui ont déjà changé de place. Quant au nombre, ainsi qu'à la césure mentionnée dans la définition, j'en parlerai dans leurs articles respectifs.

§. 3. *Cicéron* nous enseigne qu'on ne reconnaît pas l'harmonie des vers par des règles et des raisons, mais plutôt par leur propre nature, et par des oreilles délicates et exercées (1) : cela ne contredit point l'exacte définition des vers ; car *Cicéron* suppose absolument des règles fixes et déterminées dans la structure des vers, dont la raison de l'harmonie est l'ordre, et la nature même ; mais il prétend démontrer, qu'un vers qui

(1) *Neque enim ipse versus ratione est cognitus, sed naturâ, atque sensu.* Cic. Orat. IV.

paraît composé d'après les règles, est souvent désagréable aux oreilles; et que, quant à l'harmonie, il faut obéir à l'oreille plutôt (1) qu'aux règles, qui d'ailleurs sont fondées sur le goût de cet organe même, dont la raison est l'ordre et la nature. Le plaisir et la satisfaction de l'ouïe consistent dans un certain mélange d'exercice et de repos, que l'on sent dans les parties successives du temps distribué et mesuré régulièrement : par cette agréable distribution, l'esprit réfléchit sur-le-champ, et il reste satisfait d'une variété uniforme et bien réglée. C'est ainsi que par une succession de sons ordonnés selon les lois du rithme et de la modulation, l'oreille est charmée des sensations agréables, produites par le chant ou par la symphonie.

§. 4. Les différentes espèces de vers italiens sont désignées par le nombre des syllabes dont ils sont composés : or, il y en a de onze, de dix, de neuf, de huit, de sept, de six, de cinq, de quatre, et même de trois et de deux syllabes : et selon la différence de ce

---

(1) *Penes quos usus..... et arbitrium. Aures, quorum est judicium superbissimum.* Cic.

nombre, ils s'appellent en italien *endecasillabi, decasillabi, novenarii, ottonarii, settenarii, senarii, quinarii, quadrisillabi, trissillabi* et *dissillabi.*

Je parlerai de chacun d'eux : mais il faut d'abord parler exactement de la triple division des mots en *piani*, *tronchi* et *sdruccioli*, dont la connaissance est essentiellement nécessaire pour la formation de tous les vers.

DE L'ACCENT ITALIEN,

ET DE LA NATURE DES MOTS APPELÉS PIANI, TRONCHI ET SDRUCCIOLI.

§. 5. Mes lecteurs sont invités à lire mon *Traité de la Prononciation*, §. 69 et suivans, article *de l'Accent*, afin qu'ils puissent mieux comprendre ce que c'est qu'accent, et ces mots *piano*, *tronco* et *sdrucciolo*, dont la différence dérive de la différente position de l'accent. Là, j'ai dit que *chaque mot dans la langue italienne est dominé par un accent aigu :* en vertu de cet accent, la syllabe sur laquelle il appuie, fait sentir un son plus élevé que les autres; la voix plus frappante par la force de l'accent, semble s'y arrêter, et alonger le

temps sur la syllabe : en sorte que la durée de la voix sur une longue est censée équivaloir à celle qu'elle emploie sur deux brèves (1).

§. 6. Cependant chaque syllabe a son accent, soit grave, soit aigu ; chaque mot ne peut avoir qu'un seul accent aigu : donc, dans les mots de plusieurs syllabes, l'accent aigu est le seul dominant qui alonge la voyelle qu'il affecte ; et toutes les autres ont un accent grave qui, en abaissant le son de la voyelle, la rend brève (2). Il faut avertir ici, que

(1) L'abbé d'*Olivet*, dans son excellent ouvrage de la Prosodie, expose avec beaucoup de détails la véritable idée de l'accent en général, et des accens différens en particulier. Tout ce qu'il dit sert pour l'intelligence de l'accent italien.

(2) Malgré l'ancienne distinction que faisaient les Grecs et les Latins des accens grave, aigu, et circonflexe ; malgré les accens qui marquaient le temps long et le temps bref, il ne reste à la langue italienne que le seul accent aigu, qui a la propriété d'élever la voix sur une syllabe, et de l'alonger dans le même temps. Les Vandales et les Goths, dans leurs incursions en Italie, effacèrent presque toutes les traces des accens qui caractérisaient la langue latine, et, par une heureuse combinaison, jettèrent les bases d'une nouvelle langue composée de différens matériaux, d'où résulta la plus belle des langues vivantes.

l'accent grave qu'on place sur les voyelles finales lorsqu'elles sont longues, ne fait là que l'office d'accent aigu, qui redouble presque la force et le temps : cela tient à la nature de la lettre finale accentuée, où la voix tombe de toute sa force, n'ayant pas d'autre syllabe après pour être partagée.

§. 7. Tel est le système proposé par les *Mazzone*, *Trissino*, et plusieurs autres poëtes de bon sens par rapport à l'accent italien, dont la quantité qui sert à mesurer les vers, est bien différente de celle avec laquelle les Latins et les Grecs mesuraient les leurs : chaque langue a son génie, ses qualités particulières.

§. 8. Si l'on croit à ce que Joseph-Marie *Andrucci* affirme d'une manière motivée, et avec assurance, dans son *Traité sur la Poésie italienne*, on pourrait prouver que le vers italien (et en conséquence le vers français très-ressemblant à l'italien, comme je me propose de le démontrer) est plus harmonieux que le latin et le grec. La raison produite par *Andrucci*, est que les Italiens mesurent la longueur et la briéveté des syllabes par les tons aigus et graves, ce qui produit une

harmonie très-sensible, et très-frappante : au lieu que cette harmonie ne peut pas se faire sentir chez les Grecs et les Latins, par leur manière différente de peser sur les vers.

§. 9. Ce n'est pas pourtant que l'effet de l'accent aigu des Italiens ne soit sensible dans les mots de ces deux langues ; outre la quantité qui marque dans les mots le temps bref ou long pour chaque syllabe, on y observe l'accent prosodique qui domine sur une voyelle de chaque mot : c'est pour cela qu'on prononce *dormì-tat* appuyant sur l'*i*, et non *dór-mitat* appuyant sur l'*o* ; *fá-cile* et non *faci-le; docé-re*, et non *dó-cere*, etc. Mais souvent il arrive que, chez les poëtes grecs et latins (comme observe le *Mazzone* cité ci-dessus), les syllabes de quantité longue sont appuyées d'un accent prosodique bref, et les syllabes brèves sont affectées d'un accent prosodique long. *Andrucci*, *Traité de la Poésie italienne*, pag. 4, etc.

§. 10. Les Italiens et les Français ne pèsent pas sur la quantité des syllabes dans leurs vers, comme les Latins ; quoique dans l'une et l'autre langue toutes les syllabes soient ou par leur nature ou par la combinaison des lettres,

tantôt longues, tantôt brèves; ils ne tiennent pas compte de cette quantité : leur quantité pour la structure matérielle des vers, est le nombre déterminé de syllabes, entre lesquelles le repos ou la césure fait ressortir l'harmonie : cette césure est l'effet naturel des accens aigus, comme je l'expliquerai ailleurs. Cependant nos vers ne sont ni moins pleins, ni moins pittoresques que ceux des Latins, pour rendre la force et l'expression des idées. Pour se convaincre de cette vérité, on n'a qu'à lire *Boileau* et *Racine*, chez les Français; *Tasso*, *Ariosto*, et une grande quantité d'autres poëtes, chez les Italiens. Nos sages poëtes savent employer à propos et avec art, des mots plus ou moins chargés de voyelles ou de consonnes, des lettres plus ou moins fortes ou obscures, plus ou moins coulantes, pour peindre les idées telles qu'ils les desirent. Je reviendrai sur cet article, et j'en parlerai avec plus de précision à l'article IV.

§. 11. Si l'accent aigu dont je viens de parler, pèse sur la pénultième syllabe des mots, il forme le mot *piano : sdrucciolo*, s'il pèse sur l'antépénultième : et *tronco*; s'il appuie sur la dernière voyelle. (Voyez

le §. 72 et suivans, article de l'*Accent*, dans mon *Traité de la Prononciation italienne.*) D'abord, pour connaître la voyelle affectée de l'accent, il ne faut qu'interroger l'oreille en prononçant les mots : dans le mot *amore*, par exemple, l'accent aigu pèse nécessairement sur *mó*, car on le prononce *amóo-re*, et non pas *áa-more*. Quand on prononce *virtù*, l'accent pèse sur le *tù*; car on le prononce *virtùu*, appuyant fort sur l'*ú*, et non pas *víir-tu*, en appuyant sur l'*í*. De même, quand on prononce *amabile*, l'accent pèse sur *má*; car on le prononce *amáa-bile*, et non pas *amabíi-le*. De ces trois mots, le premier est *piano*, le second *tronco*, et le troisième est *sdrucciolo*. Ces trois espèces de mots font tout le jeu dans la versification italienne, et il est nécessaire de les distinguer exactement et dans un clin-d'œil.

§. 12. Entre ces trois espèces de mots, le *piano* forme le fonds et le génie de la langue italienne (§. 73. *Traité de la Prononc.*) : on peut bien le considérer comme un milieu qui dirige et fait connaître les deux autres, *tronco* et *sdrucciolo*; le premier par le défaut, et le dernier par l'abondance d'une

syllabe. Je m'expliquerai mieux par un exemple : le mot latin *servitus* se prononce en italien, *servitù*, *servitúde*, *servitúdine :* tous ces trois mots font sentir leur accent aigu sur *tú* : le premier est *tronco* , le second *piano*, et le troisième *sdrucciolo.* Et c'est le mot *piano servitúde* qui fait marquer le *tronco servitù*, diminué d'une syllabe, et le *sdrucciolo servitúdine* , alongé d'une syllabe. De la même manière, ces trois mots *fé*, *féce* , *fécero*, sont affectés de l'accent aigu sur *fé;* et le mot *piano féce*, sert de guide pour indiquer le *tronco fé*, et le *sdrucciolo fécero.* Avec cette méthode, on parvient promptement à connaître la nature de tous ces mots.

§. 13. Observez que l'on peut connaître aussi la nature de ces trois mots *piani* , *tronchi*, et *sdruccioli*, par une autre méthode : si la syllabe accentuée est suivie d'une autre syllabe, comme *crédo*, le mot est *piano* ; si elle est suivie de deux autres syllabes, comme *crédono* , le mot est *sdrucciolo* ; si elle n'est suivie d'aucune autre syllabe, comme *bontà*, le mot est *tronco.*

§. 14. Dans la versification italienne, la syllabe sur laquelle tombe l'accent aigu, garde toujours la même quantité, quoiqu'elle soit suivie d'une ou de deux syllabes. Par exemple, dans les mots cités *servitù*, *servitúde*, *servitúdine*, la syllabe accentuée *tù*, conserve toujours la même valeur, le même temps, quoiqu'elle soit alongée en *túde*, ou en *túdine*; *tù*, *túde*, *túdine*, ont la même valeur : les mots *fé*, *féce*, *fécero*, ont la même quantité; ainsi des autres. En sorte que (pour me servir de l'expression d'*Antonini*) *une syllabe équivaut à trois, et trois ne valent pas plus que deux.*

§. 15. Il est aisé de se former une idée de ce que je viens de dire, par la manière propre aux Latins de mesurer les pieds dans leurs vers. Les mots italiens *sdruccioli* sont semblables aux pieds dactyles des Latins, qui consistent en trois syllabes, dont la première est longue, et les deux suivantes brèves, comme dans le mot latin *Tytire.* Comme en latin deux syllabes brèves valent la quantité d'une longue, et comme le dactyle, quoique composé de trois syllabes, vaut la quantité d'un spondée (c'est-à-dire, d'un pied

de deux longues); ainsi les mots italiens *sdruccioli* (à quelque différence près, qui tient au génie de la langue italienne, où la manière de mesurer les vers est bien différente de celle des Latins), valent toujours la même quantité que les *piani*, en les mesurant depuis l'accent jusqu'aux deux syllabes qui les suivent : c'est pour cela qu'ils s'appellent *sdruccioli*, c'est-à-dire, coulans ou glissans; car, en prononçant leur accent, les deux syllabes qui le suivent, coulent aussi rapidement qu'elles abrègent le temps, et le serrent dans une quantité égale aux mots *piani*, comme dans les mots *fá-cile, dó-cile, sén-tono*, *bené-fico*, *fúl-mine* et autres.

§. 16. Il faut calculer le même temps dans les mots *tronchi*. Ces mots sont toujours marqués d'un accent grave imprimé, sur leur dernière voyelle (§. 61, *ut suprà*) : et puisque l'accent grave imprimé des Italiens, exige qu'on appuie très-fort sur la dernière voyelle affectée; le son s'arrêtant sur la même, en alonge la durée, et en redouble le temps (§. 15, *Traité de la Prosodie*); en sorte que l'on emploie le même temps en prononçant le mot *tronco*, *verità*, comme en prononçant le mot *piano*,

veritáde. Et dans les mots *fà*, *fánno*, *fácile*, la syllabe *tronca fà* équivaut au mot *piano fánno*, et au mot *sdrucciolo fácile*. Tout cela deviendra plus clair par l'application qu'on en fera ensuite pour la formation des vers.

§. 17. De cette triple division des mots, il résulte la triple division des vers en *piani*, *tronchi* et *sdruccioli*, de quelqu'étendue qu'ils soient : vers *piani*, si le dernier mot du vers est *piano* ; vers *sdruccioli*, si le dernier mot du vers est *sdrucciolo* ; et vers *tronchi* ou *cadenti*, s'il est *tronco*. On verra les exemples de ces vers ci-après, en parlant de leur structure.

COMPARAISON
DE CE QUI A ÉTÉ DIT DANS L'ARTICLE PRÉCÉDENT, AVEC LE MÉCANISME DE LA VERSIFICATION FRANÇAISE.

§. 18. Les vers français méritent la même définition que les vers italiens, quoique, pour ce qui regarde l'harmonie, ils manquent souvent d'accent; car les poëtes comptent dans les vers les syllabes sans les peser : ce défaut du Parnasse français n'est pas inhérent

à la constitution des vers; il est très-facile à corriger. C'est peu à peu , et de loin en loin (dit l'abbé d'*Olivet*), que l'oreille du Français a reconnu les finesses qui rendent les vers harmonieux : et peut-être le faible essai que je vais offrir aux amateurs de la poésie, pourra tôt ou tard donner lieu à un ouvrage complet, et y faire naître des beautés nouvelles (1).

---

(1) Pendant le cours de mon pénible travail, pour montrer l'analogie frappante qui existe entre les deux langues française et italienne, j'ai vu s'élever contre mon plan une objection de la part d'un de mes amis, à qui j'avais confié mes idées. « Votre ouvrage, m'a-t-il dit, ne fait qu'augmenter le nombre des difficultés dont est entourée la versification française. « Quelle difficulté, en effet, d'être obligé de combiner des accens sur un nombre déterminé de syllabes, pour en faire résulter l'harmonie des vers? « Votre système, continua-t-il, est facile à exécuter dans la langue italienne, où l'on se permet aisément l'usage des inversions comme en latin; dans ce cas, il est facile de combiner les mots, en sorte que l'accent se trouve placé où l'on veut : mais il n'en est pas de même en français, où ces inversions ne sont point permises. Votre système qui bouleverse notre versification et nos anciens usages, n'aura aucun sectateur en France. »

C'est par ces réflexions décourageantes qu'il tâchait de me détourner de mon projet : plus d'une fois en effet,

§. 19. De même que l'italienne, la poésie française fait usage des vers *endecasillabi*,

---

la crainte de ne point me rendre utile, me fit tomber la plume des mains : les réflexions suivantes me donnèrent de l'encouragement.

Au lieu de ces difficultés prétendues, mon ouvrage ne fait qu'applanir tous les obstacles qu'on éprouve dans la versification française : l'accent qu'on néglige (mais qui joue le plus grand rôle dans les vers), produit l'harmonie ; et la force de l'harmonie qui dirige l'oreille, telle qu'un corps qui tombe de soi-même au centre, ou telle que la vertu magnétique attire à soi les corps légers, assemble par elle-même et à l'insu du poëte, les mots entr'eux, et les fait tomber en cadence. C'est ainsi qu'une goutte de vif argent jetée au hasard sur une table, a la vertu de réunir toutes ses particules en forme régulière de globe. « La nature, dit l'abbé *d'Olivet*, quand elle a formé un grand poëte, le dirige par des ressorts cachés, qui le rendent docile à un art dont lui-même ne se doute pas. » Mon système n'a rien qui soit nouveau ou inventé ; il ne fait que mettre en évidence ce dont se servent les Français quand ils font des vers. C'est l'accent, ce ressort caché, qui leur donne la facilité de trouver le nombre de syllabes qui forme un vers ; et je ne pourrais pas mieux faire, pour prouver cette vérité aussi lumineuse qu'intéressante, que de recourir aux faits et à l'expérience. Que tous les poëtes à qui il ne coûte rien de faire des vers de douze syllabes, bien cadencés et harmonieux, fassent l'épreuve de créer,

decasillabi, *novenarii*, *ottonarii*, *settenarii*, etc., comme je le ferai voir en son lieu.

---

avec la même facilité, des phrases en prose de douze syllabes, sans ordre d'accent, ni de césure : je réponds qu'ils n'y réussiront pas. Pourquoi cela ? c'est qu'ils n'ont ni accent, ni césure qui puisse guider l'oreille au nombre et au temps. Il est donc évidemment démontré que l'accent rend très-facile la versification française.

Ce n'est donc pas mon système qui met une entrave à la versification française ; ce sont les difficultés souvent factices, faites par les poëtes français, qui enchaînent la langue, l'imagination et l'esprit, pour ne pas se servir des priviléges précieux de la poésie. Je ne veux et je ne puis faire la critique du Parnasse français, et je ne veux point non plus examiner quelle beauté prête à la langue et à la poésie française, l'austère loi de s'interdire la plus légère inversion dans les phrases. Attaché constamment à la même tournure des expressions, il semble que l'esprit des poëtes de cette nation, quoique guidé par le bon sens, ne soit pas libre de rendre ses idées telles qu'il veut, ou les voit, crainte du reproche ordinaire, *cela n'est pas français*. Je ne sais pas si ce gênant esclavage peut paralyser les progrès de la poésie et de la langue.

Mais, en accordant encore que mon système, en augmentant l'harmonie des vers, leur valeur et leur dignité, en augmente aussi les difficultés ; cela ne ferait que multiplier le nombre des poëtes, et diminuer le nombre des mauvais versificateurs.

Les hommes qui joignent un grand courage à un grand

§. 20. J'observe encore que, dans les vers français harmonieux, l'accent qui forme l'essence des vers italiens, s'y trouve en effet sans que les poëtes s'en aperçoivent. Si, par exemple, on renverse l'ordre des mots dans ce vers :

„ Qui par ses malheurs même apprit à gouverner. „

et si on dit :

„ Qui même apprit par ses malheurs à gouverner. „

ce dernier vers ne sera plus harmonieux ; cependant le nombre des syllabes reste le même : donc, ce n'est pas seulement le nombre des syllabes qui forme le vers ; l'accent, et la césure qui a rapport à l'accent,

---

talent, doivent être charmés que leur art soit entouré de grandes difficultés, qui le rendent inaccessible aux esprits médiocres, et maintiennent la poésie dans la qualité rare d'être le langage des dieux. On n'est pas poëte pour avoir fait rimer quelques lignes prosaïques : pour mériter l'honneur d'un si grand titre, il faut non-seulement un esprit fécond, une imagination vive, une ame sensible, une élocution riche et facile ; mais encore être du nombre des hommes rares, des hommes merveilleux, inspirés par un génie extraordinaire, destinés à la gloire de vaincre toutes les difficultés qui s'opposent à l'avantage inappréciable du rithme et de l'harmonie.

sont aussi nécessaires à l'essence du vers harmonieux.

§. 21. La langue française est aussi composée de mots *piani*, *tronchi* et *sdruccioli*, qui servent à la formation des vers. Pour démontrer cette proposition qui se présente à mes lecteurs avec un air de nouveauté, et qui forme la base de mon systême de ressemblance entre les deux langues italienne et française, je tâcherai d'y procéder avec clarté et précision. Dire mots *piani*, *tronchi* et *sdruccioli*, est la même chose que de dire accens sur la dernière, ou sur l'avant-dernière, ou sur l'antépénultième syllabe des mots. On suppose donc la réalité de l'accent prosodique. Examinons si cet accent y est en effet dans les mots français.

§. 22. Consultons notre oreille, ou l'autorité respectable des auteurs français, guidés dans leurs utiles travaux par l'oreille et le bon sens. Je prononce *il aima*, et je sens sur l'*a* final un appui, une force, par lesquels le son de la voix se déchargeant presque tout entier sur la dernière syllabe de ce mot, ne laisse à la première qu'un éclat passager. Je prononce *il aime*, et je sens sur la première syllabe

un appui par lequel la voix remplissant et alongeant l'*ai*, ne laisse à la finale *me* qu'un son sourd et bref. Et par la force de cet appui, qui est l'accent, je sens la différence entre *aime* et *aimé*, entre *offense* et *offensé*, *mérite* et *mérité*, etc.; comme en italien, par l'accent, je sens la différence entre *amo* et *amò*, *mérito*, et *meritò*, etc.

§. 23. Qu'on lise les excellens ouvrages de l'abbé d'*Olivet* et de M. *Durand*, dans leur *Traité et Dissertation sur la Prosodie française*, et on restera entièrement convaincu de la vérité de cette assertion. On observe en effet, dans les mots de la langue française, cet accent aigu dominant, ce coup ou cet appui sur les syllabes qui en forme le fond et le génie, et qui affecte principalement les dernières, ou avant-dernières syllabes : coup *rapide* (selon l'expression de *Durand*), s'il tombe sur une syllabe brève, ou coup *appuyé*, si la syllabe est longue. Ce sont les pénultièmes syllabes des mots féminins (dit l'abbé d'*Olivet*), qui sont saisies avec plus d'avidité par l'oreille; et c'est par les principes de l'harmonie, que la pénultième devient faible quand le mot masculin est le siège où

se trouve le soutien de la voix. Voici donc le caractère de l'accent aigu italien parfaitement marqué dans les mots français (1).

§. 24. Si, on a saisi la véritable idée des mots italiens *piani*, *tronchi* et *sdruccioli*, on placera, dans la classe des *piani*, tous les mots français de terminaison féminine, comme *Fránce*, *puissánce*, *hómme*, *foúdre*, *tonnérre* (2), etc. Ces mots, semblables aux

---

(1) L'idée de cet accent aigu, qui seul donne l'harmonie aux vers français et italiens, n'est pas méconnue des musiciens. " Nous plaçons les notes musicales ,, sur les syllabes des mots (me dit un musicien, que ,, j'ai voulu consulter exprès), mais en raison de leurs ,, brèves ou longues, et selon qu'on appuie plus ou ,, moins sur les syllabes. ,, On voit par-là qu'ils ont la véritable idée de l'accent aigu, mais qu'ils ne l'expriment par un mot technique, à cause qu'en musique on ne parle pas de cet accent aigu. Sans qu'ils s'en aperçoivent, ils font usage des accens dans le chant ou dans la mélodie. Qu'est-ce en effet que la cadence dans leurs mouvemens réglés, si ce n'est l'accent même?

(2) *Restaut*, dans son *Traité de la Poésie française*, déclare que dans les mots féminins, il faut compter pour rien le son de l'*e* muet, à cause du son sourd et faible qu'il rend. Mais je dis, contre cette assertion, que tout ce qui est faible, n'est pas un *rien* : ce n'est pas *rien* tout ce qui, selon M. *Durand*, est une *demi-*

piani des Italiens, ont un accent prosodique qui pèse sur l'avant-dernière syllabe, réellement, et par des raisons invariables, fondées sur la nature de la prononciation. *C'est une règle générale* (dit M. *Durand,* en parlant de l'accent prosodique, pag. 141), *que dans tous les mots qui finissent par un* e *muet, la voix se dédommage sur la syllabe précédente, par son coup, ou par son appui, qui fait toujours une élévation de la voyelle.* C'est pour cela que l'abbé d'*Olivet* pose les principes de sa prosodie sur l'ancienne règle de *Nicod*, qu'il faut placer l'accent aigu toujours sur la dernière syllabe des mots masculins.

§. 25. L'accent aigu qui tombe toujours sur la syllabe masculine, fixe la véritable idée des mots *tronchi;* on voit qu'ils ont l'accent

---

syllabe, et qui, au milieu des mots exige un temps; et pour savoir si en effet on le compte pour rien, on n'a qu'à l'entendre quand on le prononce en chantant, ou dans les déclamations théâtrales. Cette voyelle donne réellement un son; et si on l'appelle *muette*, c'est (à mon avis) parce qu'en la prononçant, le son sourd qu'elle rend, ne fait pas entendre le son net de l'*e*, comme l'*e* italien.

sur la dernière, comme les mots *tronchi* en italien. J'appelle *tronchi* tous ces mots français masculins, non pas par rapport à l'étymologie qui suppose un retranchement d'une syllabe, mais plutôt par rapport à l'accent aigu qui pèse sur la dernière voyelle, parfaitement semblable aux *tronchi* des Italiens. En effet, je ne trouve aucune différence d'accent entre *sera*, *fut*, *sentit*, *va*, *ira*, *finit*, *finira*, etc., français, et *sarà*, *fù*, *sentì*, *và*, *irà*, *finì*, *finirà*, italiens.

§. 26. Quoique d'une manière très-sensible et très-frappante, on découvre, au premier coup-d'œil, dans les mots français, quel est le *piano* et quel est le *tronco*; il ne faut pourtant pas raisonner de même sur les mots *sdruccioli* ou dactyles. Je conviens qu'il y a quelques mots dans le français, dont l'antépénultième reçoit l'accent prosodique (voyez *la Dissertation* de M. *Durand sur la Prosodie française*, édition de Genève, pages 149, 154 et 156); mais cet accent, ou élévation, ou *ictus*, ainsi que l'appelle *Durand*, n'est pas trop sensible aux oreilles, étant presque anéanti par le coup ou *ictus* qu'on donne à toutes les dernières syllabes

masculines (1), ou avant-dernières syllabes des mots féminins.

§. 27. Il paraît donc que la langue italienne remportera toujours l'avantage sur la française pour ce qui a rapport aux vers *sdruccioli*, dont la structure est impossible à combiner par la modification de ses mots : la nature de ces vers-là est incompatible absolument avec le génie de cette langue.

§. 28. Selon mon avis donc (si je ne me trompe), la langue française, quoique féconde en expressions et en différens arrangemens de

---

(1) Le fond, en effet, de la langue française est presque tout composé de mots *tronchi*, dont la monotonie (qui, d'ailleurs, est analogue à la nature et au son des corps sonores lorsqu'ils sont frappés); la monotonie, dis-je, est corrigée par les *e* muets, dans les mots féminins : les Anglais, dans leur langue, dactylisent toujours.

Dans tout le cours de ce *Traité de la Versification italienne*, on observera que l'accent, par sa nature même, demande immédiatement une césure; c'est-à-dire, un repos à la fin des mots après la syllabe qu'il affecte. (V. §. 114.) De-là on pourra conclure aisément que la langue française est plus commode, et se prête plus que l'italienne, à la versification, parce qu'elle fournit plus que l'italienne des mots *tronchi* (en français *masculins*), dont chacun donne une césure. (V. §. 56.)

mots, ne peut pas combiner les accens et les syllabes, pour en faire résulter cette harmonie douce et coulante, qu'on admire dans les vers italiens *sdruccioli*. Rien de plus délicieux en Italie que de réciter ces vers harmonieux : mais outre l'harmonie, ils expriment vivement les actions qu'on veut y peindre; ils se prêtent parfaitement aux mouvemens de la musique dans ses cadences. En effet, l'oreille délicate des Français restera vivement touchée au simple récit de cet air de l'abbé *Métastasio*, qui veut exprimer les mouvemens d'un cœur accablé de chagrin :

Vorrei da' lacci sciógliere
Quest' alma prigioniera :
Tu non la fai risólvere
Speranza lusinghera ;
Fosti la prima a náscere,
Sei l'ultima a morir.

(Voyez d'autres vers semblables à la fin du *Traité de la Prononciation*, §. 130 et 133).

§. 29. Puisque l'effet propre et unique du rithme, est de rendre les vers ou plus lents ou plus vifs ; plus lents, si l'on multiplie le nombre des syllabes longues; plus vifs, si l'on fait dominer les syllabes brèves; il est

aisé de voir dans les pieds *sdruccioli* , ou dactyles, la vivacité qu'ils expriment dans l'action, à cause des deux syllabes brèves qui rendent le mot glissant , et qui paraissent précipiter jusqu'à la fin. Les poëtes s'en servent à propos et selon leur besoin, pour peindre des actions emportées et ruineuses , ou qui tendent à marquer des qualités douces et faciles. Ces espèces de mots expriment eux-mêmes l'action dont ils sont le signe, par la position des accens et par la combinaison des lettres qui les composent. Le mot *sdrucciolo precípita* fait voir un objet qui se lance dans l'abîme : *fúlmine* fait sentir l'instant où la foudre éclate , et agit même avant qu'on y pense; le mot *fácile* fait voir une chose déjà faite dans un clin-d'œil ; le mot *risólvere* offre à l'esprit l'action d'un homme qui, après avoir balancé, se décide enfin à faire quelque chose, et qui vole à l'exécution : comme , au contraire, pour les syllabes longues, le mot *rimbómba* fait sentir les coups redoublés d'un tonnerre, et fait mesurer l'épouvante qu'il porte en parcourant l'espace : et celà non-seulement par le son grave et plein de la lettre *b* , mais aussi par

les deux syllabes *rimb*, *omb*, qui, pour faire sentir le son des deux *mb*, alongent les voyelles en les surmontant.

§. 30. Ainsi l'abbé *Metastasio*, pour faire voir un homme désespéré, et qui voudrait se décider à finir violemment la carrière de sa vie, fait choix des mots *sdruccioli*, *sciógliere*, *risólvere*, et il arrive admirablement à son but. Ainsi il ne réussit pas moins dans les vers suivans, où il parle de l'inconstance des femmes :

L'aura che s'ágita
Tra fronda e fronda :
L'onda che mórmora,
Tra sponda e sponda,
E' meno istábile
Del vostro cor.
Pur l'alme sémplici,
Dei folli amanti,
Sol per voi vérsano,
Sospiri e pianti ;
E da voi chiédono
Fede in amor.

§. 31. Mais, est-ce que ce privilège de ralentir et vivifier les vers, est réservé

exclusivement aux Italiens ? Non, sans doute. L'abbé d'*Olivet*, dans son *Traité de la Prosodie française*, ne laisse pas de donner de justes éloges à quelques vers qu'il prend au hasard dans les ouvrages de *Despréaux :* il cite les vers du chant second du Lutrin, où l'auteur veut achever le portrait de la Mollesse.

« Du moins ne permets pas... la Mollesse oppressée,
» Dans sa bouche, à ce mot, sent sa langue glacée;
» Et lasse de parler, succombant sous l'effort,
» Soupire, étend les bras, ferme l'œil ... et s'endort ».

Ce dernier vers, sans parler des trois autres, est admirable pour l'usage de la quantité : une longue précédée d'une brève, trace l'image d'un soupir : l'action d'étendre les bras est admirablement exprimée par une longue, une brève et deux longues après. Par les deux brèves, on voit la Mollesse s'empresser de fermer les yeux ; et les mêmes brèves la plongent dans un assoupissement où elle se hâte de parvenir, *et s'endort.*

§. 32. Ces vers, qui font envie aux plus grands peintres italiens, sont étonnans et admirables ; et ce poëte célèbre, qui fait tant d'honneur à la Poésie française, fait

voir de quels progrès cette langue est susceptible, quand on voudra mettre en activité sa Prosodie, suffisamment relevée et établie par les soins de l'abbé d'*Olivet*, et d'autres académiciens qui le suivirent.

§. 33. La langue française a ses brèves et ses longues; M. d'*Olivet*, et après lui, M. *Durand*, l'ont démontré d'une manière évidente : outre cela, ses accens aigus sont bien marqués dans tous les mots: ses mots conservent presque toutes les qualités de ceux qui forment le langage de la Poésie, je veux parler des mots italiens : la langue française peut donc arriver au même degré de perfection que l'italienne, à quelque différence près, qui tient au génie particulier de chaque langue. C'est aux génies de la France à en achever l'ouvrage; c'est au travail et à la persévérance de ces hommes habiles, de ces académiciens doués d'une oreille délicate, à en applanir les difficultés, et à en surmonter les obstacles, par une étude sérieuse sur les mots, leur nature, leur valeur, leur choix, leur arrangement et leur légère transposition dans les phrases, transposition qui distingue le style du vers de celui de la

prose, et dont se servent les Grecs, les Latins et les Italiens. Penserait-on que la poésie italienne de notre temps soit telle qu'elle fut dans son origine (1) ? serait-elle la seule qui, franchissant le temps qui mesure tout, aurait vu dans le même moment sa naissance, son accroissement, sa consistance, et son triomphe sur les autres langues? Non, sa perfection est le résultat de bien des siècles, de bien des soins et des fatigues des hommes illustres déjà cités dans l'histoire de la poésie; et d'autres même avant eux, dont les vers ébauchés se ressentent de leur rudesse et de leur barbarie, défaut nécessaire à la marche des choses humaines.

§. 34. La langue française, formée des débris des langues celtique, grecque et latine,

(1) Toutes les langues vraisemblablement (dit l'abbé d'*Olivet*) ont été rudes et informes dans leur origine; mais les hommes ayant un goût naturel pour l'ordre qui est la cause physique du plaisir, s'entendent tous, sans y penser, et même sans le savoir, à écarter ou du moins à diminuer ce qui blesse l'ordre J'appelle ordre, dans la question présente, les rapports que les sons doivent avoir les uns avec les autres, et leur conformité avec les organes soit de celui qui parle, soit de celui qui entend.

et des jargons barbares des conquérans du Nord, prolongeant son enfance pendant plusieurs siècles, commença peu à peu à se perfectionner. Sa prosodie fut reconnue avant le temps de *Charles IX* et de *Henri III*. Ses progrès furent sensibles dans l'Académie établie sur la fin de 1570 : dès ce temps-là, on faisait des réglemens pour accorder les vers français à la musique usitée par les Grecs et les Latins (d'*Olivet*, *Traité sur la Prosodie*, art. I.) On évita le choc fréquent des voyelles, qui rendait les sons durs ; on mit tout en activité pour plaire à l'oreille, et parvenir ainsi plus aisément au cœur; et on parvint à obtenir ces désinences flexibles, si propres à lier mélodieusement les parties du discours. Dès le siècle de *Louis XIV*, la langue prit un caractère d'aménité et de douceur, qui la distingue entre toutes les autres langues du monde.

§. 35. Aujourd'hui le Parnasse français fait l'admiration des étrangers, il est vrai ; mais ses vers sont mesurés par le nombre de syllabes (*Durand*, *dissertation sur la Prosodie française)*, terminés par une rime qui frappe les oreilles les plus grossières, et

qui couvre en partie quelque défaut d'harmonie : on n'a pas égard aux accens, à la quantité, à leur poids, à leur valeur : il est à desirer qu'on y donne ce dernier degré de perfection. Je prétends démontrer, que ses vers peuvent être mesurés comme ceux des Italiens, comme on le verra mieux dans la suite.

§. 36. D'après toutes ces comparaisons des mots italiens avec les français, reste donc comme sûr et fixé, ce qui a été parfaitement démontré, que les mots français sont doués de l'accent aigu comme les italiens, et que les mots masculins répondent exactement aux *tronchi ;* en sorte que dire mot *masculin* est la même chose que dire mot *tronco*, et dire mot *féminin* est la même chose que dire mot *piano;* et que toute la différence ne consiste que dans les noms différens qui sont au surplus les mêmes. C'est sur cette base que j'établis tous les avantages de la langue française, comme capables de produire presque les mêmes effets que l'italienne ; mais je n'aurais pas posé sur ces principes, tout l'édifice de mon système, sans être guidé par le raisonnement, par l'oreille, par le fait même, et sans l'autorité

de l'abbé d'*Olivet* et de M. *Durand* qui, dans leur *Traité de la Prosodie française*, font voir à chaque page ce que tout homme pourrait aisément entendre, je veux dire non-seulement la quantité des syllabes, mais aussi l'accent aigu prosodique qui domine sur chaque mot (1).

(1) Pour l'intelligence exacte du rapport qui existe entre la versification italienne et la française, il faut toujours avoir présente la vérité de cette idée, que dire vers *piano*, ou vers *féminin* est la même chose : le vers *tronco*, ou *masculin* revient au même ; et que l'on peut se servir indistinctement du mot français, ou du mot italien.

CHAPITRE II.

DES DIFFÉRENTES ESPÈCES DE VERS ITALIENS, ET DE LEUR STRUCTURE.

§. 37. LES différentes espèces des vers italiens, déterminées par le nombre de syllabes, sont marquées par un nom particulier à chacune, comme j'ai dit au §. 4. Il y a le vers *endecasillabo*, *decasillabo*, *novenario*, *ottonario*, *settenario*, *senario*, *quinario*, *quadrisillabo*, *trissillabo*, *dissillabo*. On peut appeler l'*endecasillabo* grand vers, et tous les autres *petits vers*; et entre les petits, il faut considérer les plus petits comme élémens dont se forment les plus grands; comme on l'entendra mieux quand on parlera de chacun d'eux. On commence par l'*endecasillabo*.

DU VERS ENDECASILLABO.

§. 38. Le vers *Endecasillabo* montre, par l'étymologie de son nom, qu'il est composé d'onze syllabes. Il y en a de trois espèces,

endecasillabo piano, *tronco* et *sdrucciolo*. (*Voyez* le §. 17).

§. 39. Le *piano* sert à diriger les deux autres (§. 12) : il est composé de onze syllabes, comme j'ai dit plus haut; le *tronco* de dix, et le *sdrucciolo* de douze. Ces deux derniers conservent toujours la même quantité et la même mesure que celui de onze syllabes ; car les vers sont mesurés par l'oreille et non pas par les syllabes matérielles, dont la valeur n'est pas calculée par le nombre, mais bien par le temps : or le temps des vers *tronchi* et *sdruccioli*, se réduit au temps des *piani*, comme j'ai fait observer au §. 14. Le *piano* et le *sdrucciolo* sont imités de l'*endecassillabe* ou *phaleuque*, et de l'*asclépiade* des Latins. Exemple du vers *piano :*

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11
Mentre così ragiona Erminia pende,
1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11
Dalla soave bocca intenta e cheta. *Tasso.*
1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11
Cosa bella mortal passa, e non dura. *Pétr.*

Exemple du vers *sdrucciolo :*

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12
Nell' onda solca, e sull' arena semina,
1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12
E tenta il vago vento in pugno accogliere,
1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12
Chi fonda sue speranze in cor di femina. *Sannaz.*

Exemple du vers *tronco*.

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10
O gran Lemene or che orator ti fè,
1 2 3 4 5 6 7 8 9 10
Meritamente l'inclita Città,
1 2 3 4 5 6 7 8 9 10
Io ti voglio imparar come si fa,
1 2 3 4 5 6 7 8 9 10
Ad esser orator d'ora pro me. *Maggi.*

(Voy. le son. §. 164, dans mon *Traité de la Prononc.*)

§. 40. Pour ne pas répèter la même chose, en parlant dans la suite de la construction des autres vers en particulier, il suffit d'avertir ici en général, que tous les vers d'une structure quelconque, peuvent être ou *piani*, ou *tronchi*, ou *sdruccioli*, selon que leur dernier mot est *piano*, *tronco* ou *sdrucciolo*.

§. 41. Jusqu'ici j'ai parlé du nombre des syllabes qui sont nécessaires à la structure du vers *endecasillabo;* reste à parler de la position précise des accens qui lui donnent l'harmonie, pour accorder sa construction totale à la définition des vers italiens, donnée au §. 1.

Ce vers exige de nécessité l'accent sur la dixième syllabe: cet accent s'appelle *commun;* car généralement tous les vers de quelqu'espèce qu'ils soient, demandent de nécessité l'accent sur la pénultième syllabe du vers *piano*, sur

l'antépénultième du vers *sdrucciolo*, et sur la dernière du vers *tronco* : ce qui répond à la dixième du vers *endecasillabo*. Outre la dixième, il doit avoir l'accent ou sur la sixième, ou sur la quatrième et la huitième, ou sur la quatrième et la septième : voici trois dimensions d'accent. On ne tient pas compte des autres accens qui se trouvent dans le courant des vers.

§. 42. Exemple des vers *endecasillabi* accentués sur la sixième :

Tu magnanimo Alfónso[6] il qual ritógli[10],
Al voler di fortúna[6] e guidi in pórto[10], etc. *Tas.*

Exemple des vers accentués sur la quatrième et la huitième :

Il primo albór[4] non apparíva[8] ancóra[10]. *Manf.*
Costanza è spésso[4] il variár[8] pensiéro[10]. *Tasso.*

Exemple des vers accentués sur la quatrième et la septième.

Ma se la térra[4] comíncia[7] a tremáre[10],
E già tremándo[4] mináccia[7] rovíne[10],
Lascio la térra[4], e mi sálvo[7] nel máre[10].

§. 43. Bien souvent les *endecasillabi* sont

marqués de l'accent non seulement sur la sixième syllabe, mais aussi sur la quatrième et la huitième dans le même vers (*Voyez* la note au §. 116.); alors ils deviennent plus harmonieux et plus sonores, car ils abondent en prosodie et en césures. Tels sont les vers suivans :

4 6 8 10
Signor gran cóse in bréve témpo ai fátto.
4 6 8 10
Indi dicéa piangéndo in vói serbáte
4 6 8 10
Questa dolénte istòria, o amíche piánte. *Tasso.*

mais cette abondance d'accens et de césures n'est pas de nécessité.

§. 44. Les vers *endecasillàbi piani*, s'appellent aussi héroïques (*eroici*), parce que c'est précisément de ces vers que se servent les poëtes pour les poëmes héroïques : c'est de ces vers que fit usage *Tasso* pour composer son poëme de la *Gerusalemme liberata*, qui fait tant d'honneur à la poésie italienne : *Ariosto* s'en est servi pour ses romans; et l'on s'en sert aussi pour les poésies lyriques : comme dans les sonnets, chansons, élégies, etc.

§. 45. Le vers *endecasillabo sdrucciolo* sert ordinairement pour le style pastoral. C'est par ces vers que se distingua le napolitain

Sannazaro dans son *Arcadia : Ariosto* les employa aussi dans ses comédies. Ces sortes de vers, de même que les *endecasillabi tronchi*, sont propres au style burlesque, familier et gai.

§. 46. Il reste quelques observations à faire sur les vers *endecasillabi*, dont l'accent pèse sur la quatrième et septième.

Ils ne sont employés que rarement dans le style grave et sérieux : car, outre qu'ils courent vîte à leur fin, et précipitent les accens, ils font sentir je ne sais quoi de sautillant (*saltillante*). Ils sont pourtant admirables et délicieux, quand on sait saisir l'occasion à propos de les employer : bien des poëtes italiens s'en servent avec succès même dans le style grave. Ces vers de *Petrarca :*

» Che accolga il mio spirito ultimo in pace. »
» Quel ch' in molt' anni a gran pena s'acquista,
« Non Giove, o Palla, ma Venere, e Bacco. Son. 105.

et cet autre de *Bembo.*

» E l'arca grave per molto tesoro. » etc. etc.

ont une force particulière pour exprimer l'idée

qu'on veut rendre. Alors au milieu des autres vers, ils se font remarquer par un son différent, qu'ils rendent à cause du temps qu'ils franchissent plus vîte que les autres, et pour l'expression qu'ils rendent tantôt de quelque chose bruyante, tantôt d'une passion emportée, tantôt d'une chose grave et difficile.

RAPPORT

DU VERS ENDECASILLABO AVEC LES VERS FRANÇAIS.

§. 47. Ou je suis trompé par la passion qui m'entraîne à la réussite de mon plan, ou la langue française peut aussi se vanter d'avoir le vers *endecasillabe*, et d'en faire un grand usage. Cette proposition théorique doit se changer en vérité démontrée dans l'esprit des littérateurs, si l'on fait voir un nombre de onze syllabes, une position régulière d'accens, et une harmonie très-sensible dans les vers français, comme je l'ai fait remarquer dans l'*endecasillabo* italien.

§. 48. Allons au fait, et prenons pour guide les vers dits en français *communs*,

que *Voltaire* a employés avec tant de succès dans la *Pucelle d'Orléans :*

4 6 8 10 11
« Vos petits toúrs, et vos petíts capríces.
4 6 8 10 11
» Terrible encór au fónd de sá chaudière.
4 6 10
» En blasphémánt cherchaít l'occasión
4 8 10 11
» De se vengér de la Pucélle altiére.
4 6 8 10 11
» L'homme et la fémme est chóse bién fragíle,
4 6 8 10
» Sur la vertú gardéz-voús de comptér.
4 • 8 10 11
» Ce vase est beaù, maìs il est faít d'argíle :
4 6 10
» Un rien le cásse, on peút le rajustér. *Volt.*
4 6 10
» Du peu qu'il á le ságe est satisfaít, etc. »

En examinant avec attention ces vers, je remarque que ceux de rime féminine (en italien *versi piani*) sont composés de onze syllabes bien comptées, et que les vers masculins (en italien *versi tronchi*) sont composés de dix.

Je trouve que les accens tombent ou sur la quatrième et la sixième, ou sur la quatrième et la septième, ou sur la quatrième et la huitième.

Je remarque enfin dans tous l'accent commun sur la dixième syllabe : et j'y reconnais entièrement le caractère du vers *endecasillabo* italien (Voy. §. 39 et 42). J'en conclus donc

que le vers dit *commun* des Français, est le même que l'*endecasillabo* des Italiens. Si les Français le placent au nombre des vers de dix syllabes, c'est, parce qu'ils le comptent par leur terminaison masculine, pendant que ceux de terminaison féminine sont toujours de onze, ce qui revient toujours au même. Que mes lecteurs soient donc prévenus que, dorénavant, je compterai les vers français par leurs terminaisons féminines (1).

---

(1) Puisque les mots *piani* et *tronchi*, sont les mêmes que les mots *féminins* et *masculins* (§ 24), d'où dérivent en français les noms de vers *masculins* et *féminins*, et en italien, les noms de vers *piani* et *tronchi*; il est facile de convertir en habitude cette idée, que quand on dit en italien vers *piano*, c'est le même que dire en français vers *féminin*; et quand on dit vers *tronco*, c'est le même que dire en français vers *masculin*: et on peut s'en servir indistinctement. (not. au § 36).

Les Français mesurent leurs vers par le masculin, car ils abondent en mots masculins; mais leur vers féminin excède toujours d'une syllabe : les italiens mesurent leurs vers par le féminin (*piano*), car ils abondent en mots féminins; mais leur vers masculin (*tronco*) manque toujours d'une syllabe. Il faut que ces idées soient placées dans l'esprit avec clarté. Car par là, il sera facile de comprendre que le vers qu'on appelle en français *vers commun masculin*, qui est de dix

§. 49. Cette conséquence pourrait être moins vraie dans son résultat, si l'on pouvait me contester l'harmonie, qui est l'effet des vers dont il est question, produite par la combinaison d'un nombre déterminé de syllabes et d'accens : mais, ce même résultat, c'est-à-dire cette harmonie, est incontestable. D'abord, il est dans l'ordre que les mêmes choses avec les mêmes combinaisons, produisent les mêmes effets : et d'ailleurs, c'est à l'oreille, c'est à ce juge inexorable contre lequel on opposerait en vain les armes d'une raison abstraite, qu'il appartient d'en juger.

§. 50. Pour porter un jugement sûr dans une question qui ne regarde pas ce que le monde doit comprendre, mais ce qu'il peut

---

syllabes, sera de onze s'il est féminin : et en conséquence, il est le même que le vers italien féminin de onze syllabes (*endecasillabo piano*) ; qu'il l'est aussi de dix s'il est masculin (*endecasillabo tronco*).

Je fais cette note, et je ne cesserai de la répéter, parce que je crains (sans offenser mes lecteurs) que cette idée qui est tracée dans mon esprit avec une évidence mathématique, n'embarrasse d'abord l'imagination de ceux, à qui elle se présente avec un air de nouveauté, et paraît contraire aux préjugés, et aux habitudes contractées.

sentir; j'examine aussi d'autres vers construits de la même façon que ceux que l'on appelle *communs :* vers qui, par un goût général, résonnent toujours dans la bouche des Français; vers dont je ne peux qu'admirer la beauté; et plus beaux encore quand leur harmonie naturelle est accompagnée de celle du chant qui y répond parfaitement, et qui exprime le sens des paroles : tels sont ceux de la romance

„ Femme sensi[4]ble, entends-tu[7] le ramage[10 11]
„ De ces oiseaux[4] qui célè[6]brent leurs feux[10] ?
„ Ils font redi[4]re à l'écho[7] du rivage[10 11] :
„ Le printems fuit[4], hâtons[6]-nous[7] d'être heureux[10], etc ».

Le premier et le quatrième sont marqués de l'accent sur la sixième syllabe; ce qui peut les placer au nombre des vers héroïques : et la marche en quelque manière grave de tous les quatre (ainsi que de tous les autres qui suivent dans la romance), me retrace parfaitement l'idée des vers *endecasillabi :* et j'espère que tous les poëtes éprouveront la même sensation.

§. 51. Pour porter de plus en plus la conviction dans l'esprit de mes lecteurs, on n'a

qu'à changer les désinences des mots, et *italianiser* le mieux qu'on peut (qu'on me permette de me servir de ce mot) le vers

» Ils font redire à l'écho du rivage; »

et dire à la manière des Languedociens,

Il fan ridire all' eco del rivaggio;

les Italiens et les Français sentiront bien que ce vers, sans faire attention à la pureté des mots (1), est un véritable vers *endecasillabo*. Or, ce vers italien garde presque les mêmes lettres et syllabes et le même ordre

(1) On fait souvent en Italie des vers formés de mots français, en leur donnant une désinence analogue à la langue italienne, par le changement de quelque lettre. (Voyez une note à l'article 5 des *licences poétiques*). On ne tient pas compte des désinences par consonne, car on ne les prononce pas en français : dire *aimé*, ou *aimaient*, est la même chose dans la prononciation : or, la force de la versification consiste dans la manière de prononcer les mots ; et ce sont les voyelles qui font la syllabe, et donnent la mesure. Il peut y avoir un vers *endecasillabo*, en italien ainsi qu'en français, composé de seize lettres, presque toutes voyelles, comme dans le vers suivant :

A e i o u y, sono vocali.

et quelqu'autre de trente, et quelquefois de cinquante lettres, en grande partie de consonnes, sans qu'il souffre la moindre altération de syllabes.

de mots, et conserve la même harmonie que le français : donc ce vers français, dit *commun*, est un véritable *endecasillabo* italien.

§. 52. De la même manière, on aura soin de changer les désinences de quelques vers italiens, sans toucher à leur texture, à l'ordre des mots, ni même aux syllabes :

Chi non sarebbe in effetto idolatra ?
Tal ch' un abbate in sua grassa abbadia.
Dona a' soldati, e la madre, e la figlia.
Profanatori indegni di memoria, etc. etc.

De ces vers italiens rendus en français, en y changeant quelques lettres, on aura les vers de *Voltaire* :

» Qui n'en serait en effet idolâtre ?
» Tel qu'un abbé dans sa grasse abbaye,
» Livre aux soldats et la mère et la fille ;
» Profanateurs indignes de mémoire, etc. etc. »

vers, dont l'harmonie et la structure sont visiblement les mêmes dans l'une et l'autre langue (1).

(1) Avec cette conduite, on peut bien traduire les vers français en italien, et les italiens en français, et ils conserveront toujours la même harmonie, la même mesure ; ce qui prouve, avec évidence, l'analogie que je me propose de démontrer.

§. 53. Il y a plus : si je puis en bien juger par mon oreille, je dis que le vers commun français est même plus harmonieux que l'*endecasillabo* italien, à cause de la césure constante à la quatrième syllabe, qui coupe les vers en deux hémistiches, et qui contribue à leur cadence et à leur harmonie ; mais cette même césure, suivie de l'accent sur la septième, rend ces vers trop monotones et sautillans, pour être employée à traiter des matières graves.

§. 54. Le vers commun est non seulement harmonieux, mais il est aussi facile à former : en faisant son analyse, on voit qu'il n'est composé que d'un vers de cinq syllabes, et d'un autre de sept : or, le vers de sept syllabes en italien ainsi qu'en français, n'a pas d'accent déterminé *(Voyez* le §. 120*)*, et celui de cinq syllabes n'exige de rigueur que le seul accent *commun* sur la quatrième, (§. 130): c'est pour cela qu'il est facile à composer, par la réunion d'un vers *quinario*, et d'un *settenario.*

§. 55. Je pourrais faire bien d'autres observations sur la nature de ces vers, mais je me borne à dire que le choix et la combinaison

des mots portent à faire tomber les accens sur la septième, et qu'un autre choix, et une autre combinaison de mots faciles à exécuter, pourraient faire porter les accens sur la sixième, ou sur la quatrième et la huitième, et donner ainsi la même harmonie que les vers héroïques italiens.

Et je démontre que cela est possible de la même manière que dans les vers ci-dessus cités :

» L'homme et la femme[4] est chose[6] bien[8] fragile[10] ;

» Ce vase est beau[4], mais il est fait[8] d'argile[10] ».

et dans une infinité d'autres que je pourrais produire. Si l'on faisait une légère inversion dans ces deux vers :

» Ils font redire à l'écho du rivage,

» Le printems fuit, hâtons-nous d'être heureux » ;

on obtiendrait deux vers *endecasillabi* héroïques :

» A l'écho du rivage[6] ils font redire[10],

» Hâtons-nous d'être heureux[6], le printems fuit[10] ».

Ceux qui ont obtenu de la nature une oreille fine et délicate, conviendront peut-être

avec moi, que l'harmonie et la gravité de ces vers égalent parfaitement les vers italiens accentués sur la sixième ou sur la huitième (1).

---

(1) La versification italienne n'était pas encore connue en Sicile, que les Français formaient des vers *endecasillabi* mesurés avec leur accent sur la quatrième, la sixième et la huitième syllabe. Je prends, par exemple, une octave de *Thibaut*, comte de Champagne, faite pour la reine *Blanche*, mère de *St.-Louis*, dont voici le texte :

4 8
" Au rinouveau de la doulseur d'Esté,
4 6
,, Qui reclaircit li doiz à la fontaine,
4 8
,, Et que sont vert bois, et verger, et pré,
4 6 8
,, Et li rosiers en May florit en graine,
4 6 8
,, Lors chanteray que trop m'ara gravé,
4 6 8
,, Ire, et esmay qui m'est au cuer prochaine,
4 6
,, Et fis amis a tort atoisonnez,
4
,, Et mult souvent de léger effréez ,,.

Thibaut vivait au moins cent ans avant *Boccace*. D'autres semblables vers sont rapportés aussi par *Crescimbeni*, dans son *Histoire sur la Poésie italienne*. Ce célèbre littérateur répète des Provençaux toutes les différentes espèces de vers italiens; et il croit que les Provençaux prirent les formes de leurs vers des Grecs et des Latins. La poésie provençale naquit du tems de *Guillaume*, duc d'Aquitaine, qui commença à composer en l'an 1100.

§. 56. J'ai fait sur les vers français une expérience bien digne d'être remarquée : je me suis efforcé de décomposer les vers communs, j'ai tâché de troubler leur ordre, leur césure, et malgré tout cela, j'ai réussi à peine à en déranger l'harmonie. Je change l'ordre de ce vers :

» Palais des cieux, ouvrez-vous à ma voix ». *Volt.*

et en le renversant,

» Ouvrez-vous à ma voix[6], palais des cieux ».

j'obtiens un vers *endecasillabo* italien avec l'accent sur la sixième. Je trouble tout-à-fait l'ordre des mots,

» Des cieux, palais[4], à ma voix[7] ouvrez-vous ».

et malgré cela, le vers reste toujours un vers commun, harmonieux, et divisé en deux hémistiches, selon les règles. De quelque manière qu'on tourne les vers, ils rendent toujours une harmonie sensible : ce qui est difficile à obtenir dans les vers italiens.

§. 57. De-là on pourrait aisément conclure que la langue française se prête plus que toute autre à l'ordre et à l'harmonie. On pourrait m'opposer qu'il n'est pas étonnant que,

dans les vers français, en troublant l'ordre des mots, on observe la même harmonie, produite seulement par un nombre déterminé de syllabes qui reste toujours le même : mais je répondrai que ce même nombre de syllabes, s'il n'est pas divisé en hémistiches, n'est pas plus harmonieux, ce qui suppose l'accent; je répondrai aussi qu'il est à remarquer qu'en renversant le vers commun, il en résulte un vers *endecasillabo* italien, bien mesuré et bien accentué; et qu'on peut regarder comme une découverte bien intéressante (d'après les observations que je fais sur la vertu des accens, qu'on veut méconnaitre), que la langue française peut imiter, avec succès, tous les genres de versification italienne, comme on le verra mieux dans la suite de ce Traité.

DES VERS DECASILLABI.

§. 58. Les vers *decasillabi* sont compris dans le nombre des petits vers. Ordinairement les petits vers sont choisis pour le chant, et y sont réellement les plus propres. Mais cette qualité même coûte cher aux beautés réelles

de la poésie, qu'il faut sacrifier à ce qui est le plus commode aux musiciens.

§. 59. On est obligé de leur fournir des vers sans enjambement qui rompe le sens de la phrase entre deux vers. Il faut toujours employer des voyelles ouvertes et sonores, telles que l'*a* et l'*o*, précisément dans les syllabes accentuées et finales. Les voyelles *e*, *i*, et sur-tout *u*, selon le rapport des professeurs de musique, ne sont pas bien propres à ce qu'en italien on appelle *passaggio*, *fuga*, *trillo*; de manière que le poète, dans cette espèce de composition, se trouve toujours gêné, toujours esclave de certaines convenances musicales, et jamais maître de ses pensées.

§. 60. Il est à desirer par les amateurs du bon goût, dit *Andrucci* dans son *Traité sur la Poésie*, que ces sortes de compositions soient bannies du Parnasse italien. (Voyez ce que je répéterai à la fin de ce *Traité*.) Cependant la poésie est née pour la musique : il faut qu'elle s'accorde au goût du siècle et des nations; et un poète véritablement tel, fait tous ses efforts pour s'y prêter avec succès. Le célèbre abbé *Metastasio* pourra servir de

modèle en cette occasion : il a exprimé dans ses airs, avec une heureuse facilité, tout ce qu'il a voulu ; et par un choix de mots et d'expressions dont il fit un langage à part, il donna aux vers une telle facilité, une telle harmonie et une telle douceur, qu'ils sont en effet une musique avant que d'être chantés en musique.

§. 61. Les accens qui donnent de l'harmonie aux vers *decasillabi* ou de dix syllabes, (outre l'accent commun sur la pénultième, c'est-à-dire sur la neuvième), sont placés sur la troisième et sur la sixième, comme dans les vers suivans :

Lo splendor delle franche bandière,
Gli occhi al'Indo da lungi percote.

§. 62. L'abbé *Metastasio* voulant faire la peinture d'un guerrier courageux, et ne respirant que la gloire, mais après, succombant sous les armes de l'amour, choisit cette espèce de *metro* dans l'air suivant :

Prima odiava l'oziosa dimora,
Or se tromba dal sonno lo desta,
Odia il giorno, detesta l'aurora,
Avvilito l'amante guerrier.

Già sognava battaglie, rovine,
Ed or sogna quel volto, quel crine,
Quelle ciglia che apprese a temer.

Le même *Metastasio* se sert des vers *decasillabi* pour exprimer la nature et les effets du tremblement de terre, et d'un cheval impétueux.

Del terreno, nel concavo seno,
Vasto incendio se bolle ristretto,
A dispetto del carcere indegno,
Con più sdegno gran strada si fa.
Fugge allora, ma intanto, che fugge
Crolla, abbatte, sovverte, distrugge,
Piani, monti, foreste, e Città.

Quel destrier ch'all'albergo è vicino
Più veloce s'affretta nel corso,
Nè l'arresta l'angustia del morso,
Non la voce che legge gli dà.
Tal quest'alma, che piena è di speme
Nulla teme, consiglio non sente,
E si forma una gioja presente
Del pensiero che lieta sarà. *Olimp. att. 1. sc. 3* (1).

---

(1) Par ces airs que je viens de rapporter, le lecteur pourra connaître par lui-même en quelle circonstance il est à propos de les employer, et à quel genre de musique ils sont applicables.

§. 63. Ce vers est prolongé d'une syllabe, s'il est *sdrucciolo :* et il est raccourci d'une syllabe, s'il est *tronco :* je répète la même remarque que j'ai faite au §. 40, en parlant de l'*endecasillabo*, pour les raisons exposées au §. 14. Tout cela bien entendu, il ne sera pas nécessaire de faire la même observation dans les autres espèces de vers.

§. 64. Quelques poëtes italiens, et particulièrement *Paolo Rolli*, ont employé cette espèce de vers pour des matières amoureuses, comme dans les vers suivans :

Piangete o Grazie, piangete amori :
Della mia Ninfa sul volto pallido,
Tutti si perdono gli almi colori ;
O amica Venere, o di Cupido, etc.

Voici une harmonie de vers, différente de celle des vers précédens, non seulement pour les accens qui ont changé de place, mais aussi pour une différente césure, comme je dirai au §. 120* de la césure. Mais il est à propos et très-utile d'avertir mon lecteur que ces derniers vers ne sont ni *decasillabi* ni

endecasillabi, selon que *Rolli* prétend : ce sont deux vers *quinarii* assortis ensemble, qu'on peut aisément séparer :

1 2 3 4 5 6
Piangete o Grazie,
1 2 3 4 5
Piangete Amori :
1 2 3 4 5
Della mia Ninfa,
1 2 3 4 5 6
Nel volto pallido
1 2 3 4 5 6
Tutti si perdono,
1 2 3 4 5
Gli almi colori.

RAPPORT

AVEC CEUX DES FRANÇAIS.

§ 65. Les poëtes français ne font aucun usage des vers *decasillabi* des Italiens ; car, dans leur versification, on ne trouve pas de vers masculins de neuf syllabes. Les vers qu'ils appellent de dix syllabes ou vers *communs*, sont du rang des *endecasillabi*, comme je viens de l'expliquer dans les précédens §. 47 et 48 ; mais il ne tient qu'à eux de les imiter et d'en faire usage, et, (si je ne me trompe) avec succès. Je demande indulgence à mes lecteurs, si en proposant,

toujours avec résignation, un plan tout nouveau, mes idées ne paraissent peut-être pas d'accord avec les leurs.

§. 66. Essayons d'en donner des exemples : Je propose les vers *endecasillabi* suivans, et je les traduits en français :

3 6 9
Dalla razza d'un uomo fedele,
3 6 9
» De la race d'un homme fidèle.
6 9
La ragione s'oscura all' istante.
3 5 9
» La raison s'obscurcit à l'instant.
3 6 9
Del cannon risuonò lo spavento.
3 6 9
» Du canon retentit la frayeur, etc.

Le premier vers français est de dix syllabes, car il est féminin ou *piano* : le second et le troisième sont de neuf, car ils sont masculins ou *tronchi* : comme je l'ai dit aux §. 14 et 39, les vers *tronchi* sont toujours d'une syllabe de moins.

§. 67. J'observe autant qu'il est possible, une traduction littérale dans ces vers français ; je compte un nombre de syllabes égal aux vers italiens ; je remarque la même position des accens sur la troisième, sixième et neuvième ;

j'y sens la même harmonie, la même expression : donc je pourrais conclure qu'il y a une parfaite ressemblance entre les uns et les autres. C'est au public et à ceux qui sont doués d'une oreille délicate, de juger de la vérité de ce que j'avance.

Veut-on faire des vers endecasyllabes, tels que ceux déjà cités, de *Paolo Rolli ?* On n'a qu'à réunir deux vers *quinarii* pour en former le decasyllabe français.

Des Vers NOVENARII.

§. 68. L'usage des vers *novenarii* (de neuf syllabes), à ce que j'ai pu voir, n'est pas ordinaire dans le goût des poëtes italiens. Ces vers font sentir leurs accens sur la troisième, sur la cinquième, et le *commun* sur la huitième, et la césure dont on parlera au §. 112, entre la quatrième et cinquième, comme on peut voir dans les vers suivans *de Cino da Pistoja.*

3 5 8
Che s'accorse ch'era partita,
3 5 8
Chi mi porse quella ferita.

et ces autres :

> Già senti[3] canora[5] la cetra[8],
> Risonar[3] concenti[5] di lode[8].

§. 69. Je ne m'arrête pas davantage sur cette espèce de vers : leur structure est assujettie aux mêmes règles générales que les autres. Mais il faut observer que ces vers divisés par la césure après la quatrième syllabe, nous offrent en dernier résultat deux petits vers : le premier *quadrisillabo* et le second *quinario*, dont on parlera après dans des articles particuliers. On verra par là clairement que ces deux petits vers, *quaternario* et *quinario*, sont les élémens du *novenario.*

RAPPORT

AVEC CEUX DES FRANÇAIS.

§. 70. L'analogie entre ces vers italiens et les français, me paraît bien frappante, puisque dans les uns et les autres on remarque souvent le même nombre de syllabes, la même position des accens et la même césure.

Tels sont les vers français qu'on appelle

de huit syllabes, car ils prennent leurs mesures des vers de rime masculine.

» Verra-t-on toujours les caprices,
» Consacrés par les sacrifices, etc.
» L'hypocrite en fraude fertile
» Dès l'enfance est pétri de fard. *J. B. Rous.*
» La fortune » ingrate et trompeuse.
» Du repos » je vole au réveil.
» Car enfin » que sert-il d'écrire?
» Jupiter » outré de colère.
» D'un regard » lancé sur Cythère.
» Dans mes vers » pompeux je rallume, etc. *de Bern.*

Dans tous ces vers, on voit bien marqués les accens sur la troisième, sur la cinquième et sur la huitième, qui s'appellent *communs.*

On voit bien aussi la césure après la quatrième qui termine les mots féminins, et après la troisième qui termine les mots masculins, c'est-à-dire les mots *tronchi* qui sont supposés toujours abréger le mot d'une syllabe : (Voyez le §. 114 jusques au §. 119. où on verra que la césure qui après le mot féminin se fait sentir après la quatrième,

doit se faire sentir après le mot masculin, sur la troisième).

§. 71. Quoique le rapport que je fais de la versification italienne à la française ne doive offrir à mes lecteurs que des idées simples, brèves et nettes, et cela pour éviter la confusion des idées dans un seul et simple traité qui se montre avec un air de nouveauté; néanmoins je me propose de faire quelques réflexions détaillées sur la nature du vers *novenario* français.

Les Français font un grand usage des vers *novenarii* (qu'ils appellent de huit syllabes, car ils les mesurent par leur désinance masculine.) S'il faut en juger par mon oreille, cette espèce de mètre est bien harmonieux: Cela naît de ce qu'on peut l'assujettir à certaines règles déterminées, d'après lesquelles on peut aisément éviter la prose.

Il est intéressant d'observer qu'il y a des vers *novenarii* français qui, sans être moins harmonieux, ont une différente position d'accens et de césure, et qui rendent une harmonie différente, selon leur différente dimension.

On trouve des vers *novenarii* qui ont l'accent sur la seconde et la cinquième syllabe : alors les cadences et l'harmonie changent, et ne sont pas les mêmes que celles des vers italiens. Tels sont les vers suivans :

2 5
» Il sait colorer avec art
2 5
» Le fiel qne sa bouche distille.

On trouve aussi des vers *novenarii* dont l'accent est sur la quatrième et la sixième, et la césure après la cinquième, (si la cinquième syllabe est la fin d'un mot *piano*).

4 6
» Mais il conserve » encor des aîles.
4 6
» A-t-on vu l'aigle » au vol rapide.
4 6
» L'arc à la main » ce dieu perfide.
4 6
» Enfin touché » de la disgrâce.
4 6
» Non plus hardi » dans sa carrière. *De Bernis.*

Il est bon d'observer dans ces charmans vers, que si on les coupe en deux, à l'endroit de la césure, chaque hémistiche forme un vers *quinario;* parce que les deux voyelles qui dans le même vers faisaient une syllabe, en font deux partagées en deux vers : de plus encore, si ces mêmes vers *novenarii* ne peuvent

5.

pas se partager en deux vers *quinarii*, il est certain qu'ils ne donnent pas la même harmonie : ces vers de M. le C. de Bernis

» Amour, j'excuse » votre audace.
» Vient de remettre „ dans les fers.
» Quelle tristesse „ pour des hommes.
» A la franchise „ du soldat, etc.

approchent beaucoup de la prose. Leur second hémistiche n'est qu'un petit vers de quatre syllabes. Leur défaut consiste dans le manque d'élision entre un hémistiche et l'autre.

§ 72. De toutes ces observations, on pourra bien conclure que les vers *novenarii* français, façonnés avec les accens et les césures ci-dessus énoncées, sont réellement très-harmonieux : mais si on s'éloigne de ces règles, on tombe aisément dans la prose. Où est en effet l'harmonie dans ces vers du C. de Bernis?

» Quelle différence d'usage.
» Que de cadencer sur ma lire, etc., etc.

Ces observations ne devraient pas être indifférentes aux compositeurs, si, en se rappelant de leur devoir, ils avaient soin de marier la musique à la langue. Ils devraient faire

attention que la musique qu'on applique d'ordinaire aux vers *novenarii*, qui ont l'accent sur la quatrième et la sixième syllabe, n'est pas applicable à ceux qui ont l'accent sur la troisième et la cinquième, ou sur la deuxième et la cinquième.

DES VERS OTTONARII.

§. 73. Les vers *ottonarii* sont composés de huit syllabes, comme le nom même l'annonce : ils exigent l'accent sur la troisième, outre l'accent *commun* sur la pénultième du vers *piano*, ce qui répond précisément à la septième du vers soit *piano*, soit *tronco*, soit *sdrucciolo* : tout cela se rend clair par l'exemple des vers suivans :

ARIA :

Nel cammin[3] di nostra vita[7],
Senza i rai[3] del ciel cortese[7],
Manca il cor[3] vacilla il piè[7].
A compir[3] le grandi imprese[7],
L'arte giova[3], il senno à parte[7] :
Ma vacilla[3] il senno e l'arte[7],
Quando amico[3] il ciel non è[7]. *Metastas.*

Autre exemple :

ARIA :

Non sperar ch'io mai ti dica,
Alma infida, ingrato core;
Possederti ancor nemica
Stimerei felicità.
Io detesto la follia,
D'un incommodo amatore,
Che dell'alma ancor vorria,
Limitar la libertà.

Metastasio.

Vers *Sdruccioli* :

Biondo Dio la cetra eburnea,
Per cantar su su deh rendimi, etc.

Il est aisé de s'apercevoir que tous ces vers ont l'accent sur la troisième, et l'accent commun sur la septième, quoique le vers soit *piano* de huit syllabes, *tronco* de sept et *sdrucciolo* de neuf.

§. 74. On fait usage de ces vers dans la poésie lyrique, dans les airs, dans les chansonnettes et autres sortes de compositions. Mais partout où on l'emploie, il est certain que cette espèce de vers fait observer une certaine majesté dans sa marche, qui lui est particulière

entre tous les vers, excepté l'*endecasillabo*. Quelle grandeur en effet, quelle sublimité dans un air de l'abbé *Metastasio*, drame *Cantone in Utica*, où *Cornelia*, femme de Pompée assassiné, parle à l'ombre de son mari, à qui elle promet vengeance contre César :

O nel sen di qualche stella,
O sul margine di lete,
Se m'attendi anima bella
Non sdegnarti, anch'io verrò.
Sì verrò : ma vo' che pria,
Precedesse all' ombra mia,
L'ombra rea di quel tiranno,
Che a tuo danno il mondo armò.

Il est à remarquer que ces vers sont plus harmonieux, si, outre l'accent sur la troisième, ils en ont un autre sur la cinquième.

RAPPORT

AVEC LES VERS FRANÇAIS.

§. 75. Les vers français de sept syllabes, qui sont en effet de huit quand ils sont féminins, ont une ressemblance parfaite avec les vers *ottonarii* dont il est question.

» Je ne vois que des supplices
» A la suite des délices
» Que promet la volupté.

§. 76. J'observe que la position de l'accent sur la troisième est nécessaire dans les vers français, quoique les poëtes français n'en tiennent aucun compte, et qu'ils ne pensent qu'à completter le seul nombre des syllabes. En effet, si au lieu de dire :

» Que promet la volupté,

on change l'ordre des mots, et qu'on dise :

» Que la volupté promet ;

quoique le nombre des syllabes soit toujours le même, le vers perd son harmonie à cause de l'accent qui n'est plus sur la troisième ; et pour rendre ces derniers mots à la mélodie, l'oreille force la langue d'appuyer sur la voyelle *vo* de *volupté*, pour donner l'accent à la troisième :

» Que la vo-lupté promet.

Qu'on médite sur les vers suivans de J. B. Rousseau, on verra les mêmes accens et les mêmes observations :

» L'univers a sa présence.

» Dans le cercle qu'il décrit.

» Viens m'aider à fuir les vices

» Qui s'attachent à mes pas, etc...

Quinault, soit qu'il fût porté à l'harmonie par la sensibilité naturelle de son oreille, soit qu'il y fût forcé (comme on le prétend) par le musicien, quand il travaillait pour les operas, observait la règle de donner un accent aigu à la troisième, dans les vers de huit syllabes: comme on peut voir dans les vers suivans:

» On ne trouve rien de beau,

» Quand on est dans l'esclavage.

» Belles fleurs, charmans ombrages,

» Il ne faut aimer que vous.

» Les amans n'ont en partage

» Que langueurs, que soins jaloux ».

Dans ces vers, l'accent qu'on appelle de *nécessité*, se trouve sur la troisième: mais il est à remarquer, ainsi qu'on a fait pour les vers italiens, qu'ils sont harmonieux et plus commodes pour la musique, quand ils sont accentués aussi sur la cinquième.

DES VERS SETTENARII,

ET DES VERS MARTELLIANI, OU ALESSANDRINI.

§. 77. Les vers *settenarii* (de sept syllabes) demandent l'accent sur la quatrième, souvent sur la seconde et la quatrième, et alors ils sont très-harmonieux : dans les *settenarii* moins harmonieux, on remarque l'accent sur la seconde, et quelquefois sur la troisième. Il paraît donc que de quelque manière que soit placé l'accent, ce vers fait sentir à l'oreille son harmonie. Il exige en outre, comme d'ordinaire, l'accent sur la sixième qui est l'accent *commun* pour les *settenarii*, soit *piani*, soit *tronchi*, soit *sdruccioli* : comme dans les vers suivans de *Metastasio*, dans le drame *Didone abbandonata*, où *Jarba* irrité contre *Didone*, la menace de la destruction de Carthage :

2 4 6
Vedrai ridotto in cenere,
2 4 6
Il tuo nascente impero,
2 6
Ignota al passaggero,
2 6
Cartagine sarà.
2 4 6
Se a te del mio perdono,

2 4 6
Meno è la morte acerba,
2 6
Non meriti superba,
2 4 6
Perdono nè pietà.

Autre exemple :

2 4
Siam navi all' onde algenti,
2
Lasciate in abbandono :
4
Impetuosi venti,
2 4
I nostri affetti sono,
4
Ogni piacere è un scoglio
4
Tutta la vita è un mar.
2 4
Ben qual nocchiero in noi,
4
Siede raggion : ma poi
2 4
Pur dall'ondoso orgoglio,
2
Si lascia trasportar. *Metastasio.*

§. 78. L'usage des vers *settenarii* est très-commun : il est très-propre pour le chant. L'abbé *Metastasio* s'en sert dans la plupart de ses airs. Ils ont été adoptés aussi pour les petits poëmes en style anacréontique, par Louis *Savioli.* Ils brillent, et font les délices des littérateurs, dans les poésies du célébre poëte italien *Lorenzo Pignotti* dont M. *Vergani* a fait un choix dans ses ouvrages,

très-utiles à la jeunesse qui veut goûter les délices de la littérature italienne.

§. 79. Les vers *Alessandrini* ou *Martelliani*, dits ainsi de Louis *Martillo* qui les a inventés, ne sont dans le fond que deux vers *settenarii* joints ensemble : ils sont donc composés de quatorze syllabes, et on est libre de les compter de quatorze en quatorze, ou de sept en sept avec les mêmes règles que dans le vers *settenario*. Il n'y a donc rien de particulier à observer là-dessus.

§. 80. Leur usage roule souvent dans les discours burlesques et familiers. Le célébre auteur comique *Goldoni* et l'abbé *Chiari* s'en servent souvent et avec succès dans leurs comédies.

Voici quelques vers *Martelliani* :

Volgi propizia Dea ,, ver me pietoso il ciglio,
Gelido umore involami ,, che del timore è figlio, etc.

et ces autres de *Goldoni* dans sa comédie *la Peruviana*, acte 4, scène 3.

Deterville parle à *Zilia* :

Perchè sfuggirmi ingrata? Zilia perchè sfuggirmi?
Non mi chiamar nemico, se amante non vuoi dirmi.

Ai tu rossor ch'io sappia, ch' ami un amante infido?
Colpa non à il tuo cuore, che di costanza è nido.
Ma s'ei crudel ti lascia, s'altra bellezza onora,
Vendica i torti tuoi, volgiti a chi t'adora.

RAPPORT

DE CES VERS AVEC CEUX FRANÇAIS.

§. 81. Le vers masculin de six syllabes en français, (qui en effet en a sept quand il est féminin), répond parfaitement au vers *settenario :*

« A soi-même odieux[6],
» Le sot de tout s'irrite;
» En tous lieux il s'évite[7],
» Et se trouve en tous lieux[6] ».

§. 82. Ici j'invite mon lecteur à observer qu'entre ces quatre vers, c'est le second seulement

» Le sot de tout[4] s'irrite,

dont l'accent est placé sur la quatrième; et ce vers répond bien au *settenario* italien et à son harmonie. Les trois autres ont l'accent sur la troisième : cependant cela n'empêche pas que ces trois ne soient du nombre du *settenario*; car, à la rigueur, le vers *settenario*

n'exige que l'accent sur la sixième : et si au §. 77 je l'ai assujetti à la règle de l'accent sur la quatrième, ou la deuxième et la quatrième; c'est parce que je me propose toujours de marcher avec une règle déterminée , et parcequ'ordinairement les vers *settenarii* observent cette position qui les rend en effet plus harmonieux (1).

---

(1) Les vers français dits *Alexandrins* , ainsi que ceux dits *communs* ; sont d'ordinaire les plus harmonieux , et en même temps les plus faciles à composer. D'où vient cette harmonie et cette facilité ? J'ose prononcer mon opinion , et je la soumets au jugement impartial de mes lecteurs. C'est parce que les uns sont composés de deux vers *settenarii* , et les autres d'un vers *quinario* , et d'un *settenario* unis ensemble : cette union rend la césure sensible ; et quant aux accens , le vers *quinario* n'en demande pas ; et le *settenario* n'a pas de règles fixes , car il a l'accent tantôt sur la seconde , tantôt sur la troisième , tantôt sur la quatrième. Voila pourquoi leur structure est facile.

Mais le vers *settenario* est plus harmonieux , s'il a l'accent sur la quatrième ; et c'est pour cela que , dans les vers alexandrins , on sent aisément l'harmonie , quelquefois plus , quelquefois moins sensible. Pour preuve de cela , je prends les ouvrages de l'abbé *Delille* ; je rencontre sa version des Georgiques de Virgile ; il ne faut pas aller loin pour trouver la musique

§. 83. Le vers *martelliano* des Italiens est absolument le vers de *douze syllabes*, ou le vers héroïque des Français. Qu'est-ce en effet que ce vers de douze syllabes compté par le nombre du vers masculin, qu'un composé de deux *settenarii*, si le vers est féminin ? Et voilà donc un vers, dit *héroïque* ou *alexandrin*, composé de quatorze syllabes comme le *martelliano* italien qui s'appelle aussi *alessandrino*. Sans prolonger cet article par bien d'autres réflexions qui pourraient brouiller la simplicité de cette idée ; le

---

dans les vers de ce poëte heureux ; je lis les deux premiers vers :

> Je chante les moissons : je dirai sous quel signe
> Il faut ouv^{4}rir la terre, et mari^{4}er la vigne.

comme dans toutes les qualités naturelles, on trouve toujours les degrés du plus et du moins ; ceux à qui la nature a donné une finesse d'oreille, conviendront avec moi, que ce second vers est plus beau que le premier. Mon plan leur fournira la raison de cette différence : c'est, parce que les deux *settenarii* du second vers ont leurs accens sur la quatrième ; ce qui manque dans les deux *settenarii* du premier.

Les mêmes raisons valent aussi pour l'harmonie du vers commun.

lecteur n'a qu'à compter et calculer selon les principes établis, et il en relèvera une parfaite analogie.

§. 84. C'est donc aux littérateurs français que la nature a doués d'un véritable génie poétique, et d'un goût délicat, à faire résulter des vers alexandrins la même harmonie que celle des vers *martelliani*, en y plaçant l'accent aigu, source unique de la mélodie et de l'harmonie (1).

---

(1) Si l'on prend au hasard les vers harmonieux de *Racine* dans ses tragédies, leur ressemblance avec les vers italiens sera toujours plus sensible, et la traduction littérale plus facile. C'est parce que *Racine* en formant ses vers, a été guidé par la finesse de son oreille à suivre, sans s'en douter, les mêmes accens qu'en italien. Dans la tragédie de *Britannicus*, par exemple, je lis ce vers :

Madame, retournez dans votre appartement.

et sans méditer beaucoup, et par la seule traduction du mot à mot en italien, je forme un vers *martelliano* bien harmonieux :

Madama, ritornate nel vostro appartamento.

Encore d'autres :

„ Non, non : mon interêt ne me rend point injuste :
„ Il commence, il est vrai, par où finit Auguste.

Quelle parfaite ressemblance en effet entre ce vers,

» Je chante[2] ce héros[6] » qui régna[3] sur la France[6].

Traduction littérale :

No, no : il mio interesse, non mi fa punto ingiusto :
Egli comincia è vero, là dove finì Augusto.

Les premiers vers que je rencontre en ouvrant la tragédie d'*Andromaque*, sont les suivans :

,, Je vous offre mon bras : puis-je espérer encore,
,, Que vous accepterez un cœur qui vous adore ?

Traduction littérale :

Jo v' offro la mia mano : potrò sperare ancora,
Che forse accetterete un core che v' adora ?

et plus bas :

,, Voulez-vous qu'un dessein si beau, si généreux,
,, Passe pour un transport d'un esprit amoureux ?

Traduction littérale :

Volete che un disegno sì bello, e generoso,
Passi per un trasporto d'un spirito amoroso ?

encore les vers suivans :

,, Quels charmes ont pour vous des yeux infortunés,
,, Qu'à des pleurs éternels vous avez condamnés ?

Traduction littérale :

Che incanto avran per voi questi occhi sfortunati,
Che a lacrime perenni avete condannati ?

et l'italien *martelliano* rendu mot à mot du français,

Io ca[2]nto quell' ero[6]e „ che regnò[3] sulla Fra[6]ncia.

ou, pour placer l'accent sur la quatrième, je dirai,

Io canto que[4]ll'ero[6]e che governò[4] la Fra[6]ncia. (1)

---

(1) „ Je chante ce héros „ qui régna sur la France.

Io canto quell' eroe „ che regnò sulla Francia.

Je présente une réflexion aux littérateurs de bon goût, réflexion qui a rapport à la délicatesse de l'oreille et à la force de l'harmonie. Qu'on examine les deux *septenarii* :

„ Qui régna sur la France,

Che regnò sulla Francia,

on verra qu'ils ne sont pas harmonieux, qu'ils ne diffèrent presque point de la prose, et qu'enfin l'oreille ne reste pas satisfaite. Pourquoi cela ? c'est parce qu'il leur manque l'accent sur la quatrième syllabe. Mais ici l'oreille vient au secours du défaut : elle force les mots *sur* et *sulla* à donner un accent sur la quatrième, et obtenir ainsi l'harmonie :

„ Qui régna sû[4]r la France,

Che regnò sû[4]lla Francia.

L'harmonie y est en effet dans ces deux vers prononcés ainsi ; mais leur prononciation est contraire au génie des

» Qui par ses malheurs même apprit à gouverner.

» Che per le sue sventure apprese a governare, etc.

et ainsi des autres qu'on pourrait rendre en italien mot à mot, et en faire naître la même harmonie.

§. 85. Si l'idée de cette comparaison entre le vers *martelliano* italien, et l'alexandrin français, n'est pas claire à l'intelligence de mes lecteurs; si d'ailleurs ils n'ont pas encore parfaitement saisi l'esprit de la versification italienne, on pourrait me faire une objection qui présente un caractère apparent de

---

deux langues, qui ne permet pas un appui sensible sur les prépositions; et cette rigueur est fondée dans la nature même de la prononciation: (Voyez *Durand*). C'est pour cela qu'on pourrait remplacer les mots *régna sur*, par le mot *gouverna* :

„ Qui gouverná la France, [4]

Che governò la Francia; [4]

et par ce changement, on obtiendrait une diction propre et une parfaite harmonie, qui dérive de l'accent bien marqué sur la quatrième, selon les règles du vers *settenario*. Ce vers, destiné à la musique, ne pourrait s'y accorder sans l'accent sur la quatrième; car c'est là que la musique fait sa cadence : et si elle ne trouve là l'accent, le chanteur est obligé de le mettre, malgré les règles de la prosodie.

conviction. Puisque, dira-t-on, le vers alexandrin est le même que le *martelliano*, et puisque le vers *martelliano* est composé de deux *settenarii*, c'est-à-dire, de quatorze syllabes, le vers alexandrin devrait être absolument de quatorze syllabes : ce qui est contraire à la vérité, car il n'y a qu'à scander ces vers, et on les trouvera tantôt de douze, tantôt de treize.

§. 86. Je prie mes lecteurs de lire avec attention ma réponse. Il ne faut que scander le vers alexandrin, hémistiche par hémistiche, pour trouver chaque hémistiche de sept syllabes, en conséquence tout le vers, de quatorze. Dans le vers suivant :

» Vous connaissez le peuple » vous savez ce qu'il ose.

on y voit deux hémistiches de sept syllabes chacun.

§. 87. Dans le vers suivant :

» Ce dangereux enfant » si tendre et si cruel.

on verra, il est vrai, deux hémistiches de six syllabes chacun ; mais il faut faire attention que ces deux hémistiches sont deux vers *tronchi*, qui selon les lois du vers *settenario tronco*, doivent être de six syllabes.

§. 88. Dans cet autre vers féminin,

» Et suivant un faux zèle » où l'intérêt pour guide.

composé de deux hémistiches de sept syllabes chacun, si en les scandant on en compte en tout treize syllabes, cela est à cause de l'élision qui se rencontre entre la fin d'un hémistiche et le commencement de l'autre : or, cette élision ne mange pas les voyelles, car on les prononce distinctement, à cause de la césure qui permet un repos très-sensible entre l'une et l'autre voyelle.

§. 89. Pour confirmer cette dernière vérité, prenez deux vers de six syllabes (qui en effet ne sont que *settenarii*, si on les compte par leur rime féminine),

» En tous lieux il s'évite,
» Et se trouve en tous lieux.

vous verrez que l'*e* final d'*évite* ne s'élide pas avec l'*e* de *Et* du vers suivant alinéa : cependant il est visible que de ces deux vers on peut bien former un vers alexandrin. Cette apparente élision donc ne dérange nullement mon système, et il reste toujours démontré que le vers alexandrin n'est que le *martelliano* composé de deux *settenarii*.

Des Vers SENARII.

§. 90. Le vers *senario* (de six syllabes) garde son accent sur la seconde, et le commun sur la cinquième syllabe du même vers soit *piano* , soit *tronco* , soit *sdrucciolo.* Exemple :

Spiráto d'Apólline ,
Quel cígno canóro ,
L'eccelso lavoro
Glorioso compì.

§. 91. Selon les règles que j'ai données sur la texture générale des vers, on peut bien remarquer ici que le premier vers est alongé d'une syllabe, car le dernier mot est *sdrucciolo* : le second et le troisième gardent leur juste mesure de six, car les deux derniers mots sont *piani*; et le quatrième est abrégé d'une syllabe, car le dernier mot est *tronco.* (Voyez les §. 14 et 39).

Autres exemples de l'abbé *Metastasio.*

Ingrata m' inganni
Col darmi speranza :
Giurando costanza

Mi torni a tradir.

La fiamma novella ;
Scordarti non sai
T'aggiri,
Sospiri,
Cercando la vai,
Lontano da quella,
Ti senti morir.

» Tornate sereni,
Begli astri d'amore,
La speme baleni,
Nel vostro dolore :
Se mesti girate,
Mi fate morir.
Oh dio lo sapete,
Voi soli al mio core,
Voi date e togliete,
La forza e l'ardir.

§. 92. On fait usage de ces vers pour les airs dans les pièces de théâtre, et même pour les odes, en chantant les louanges de quelque héros. Les *senarii* le plus ordinairement sont composés de deux vers *trissillabi* (de trois syllabes). Alors leur repos est entre les trois premieres syllabes et les suivantes,

et il en résulte que les vers sont plus harmonieux.

RAPPORT

AVEC CEUX DES FRANÇAIS.

§. 93. Dans les vers français de six syllabes (appelés *de cinq syllabes*, car ils sont mesurés selon l'étendue du vers masculin), il me semble entendre le vers *senario* des Italiens, et mon oreille est frappée de la même harmonie : je chante même ces vers italiens cités : j'applique la même musique italienne aux vers français suivans : j'y fais répondre note pour note, et je n'altère point les accens : donc je ne me trompe pas sur la parfaite analogie entre l'un et l'autre.

« Que tout retentisse,
» Que tout applaudisse
» A nos chants divers. *J. J. Rousseau.*
» L'amour vous appelle,
» Ecoutez sa voix :
» Que tout soit fidèle
» A ses douces lois. *Le même.*

§. 94. J'observe qu'entre ces vers, ceux qui n'ont pas l'accent à la seconde syllabe, n'ont aucune harmonie : ce vers *écoutez sa voix*, n'est qu'une prose : de même les deux vers, *à nos chants divers*, *à ses douces lois*, ne sont pas harmonieux à mon oreille. Cela vient de ce que l'accent n'est pas bien marqué dans les deux monosyllabes. *Nos*, *ses*, sont deux pronoms qui courent vîte aux mots suivans où l'appui est plus sensible. (Voyez *Durand* pages 137 et 138).

§. 95. De ces vers de Molière dans le *Malade imaginaire.*

» Aimable jeunesse,
» Profitez du printems
» De vos beaux ans,
» Donnez-vous à la tendresse.

Le second et le troisième ne sont qu'une prose, faute d'accent sur la seconde syllabe : par une raison contraire, sont très-harmonieux les deux vers suivans du même auteur :

» L'amour a des charmes,
» Rendons-lui les armes.

Quinault ne pouvait donner plus d'harmonie

aux trois premiers vers de l'air suivant, dans le *Triomphe de l'Amour* :

» Toujours ce zéphir,
» Plus gai, que fidèle,
» Des fleurs à choisir,
» Prend la plus nouvelle :
» Et de belle en belle,
» Vole son desir.

mais les trois derniers ne sont pas harmonieux, car il n'a pas voulu leur donner l'accent nécessaire.

DES VERS QUINARII.

§. 96. En parlant des vers *decasillabi*, inventés de *Paolo Rolli*, et des vers *martelliani* de quatorze syllabes, j'ai fait voir que les premiers ne sont autre chose que deux vers *quinarii* joints ensemble, et que les derniers sont deux vers *settenarii*. De là il est aisé de comprendre, que les petits vers, et précisément ceux de cinq syllabes, de quatre, de trois et de deux dont je vais parler, sont comme les élémens des plus grands.

§. 97. Les vers *quinarii* (de cinq syllabes) ont ordinairement l'accent sur la seconde et la quatrième syllabe , quoique le vers soit *piano* (de cinq syllabes) , ou *sdrucciolo* (de six) , ou *tronco* (de quatre) : quelquefois ils ont l'accent sur la première, quelquefois sur la troisième ; en un mot cette espèce de petits vers n'a de fixe que l'accent commun sur la quatrième , mais ceux qui sont accentués sur la deuxième (outre la quatrième qui est de nécessité) , rendent beaucoup plus d'harmonie.

§. 98. En voici l'exemple :

Se m'abbandoni
Mio dolce amore ,
Ahi che il dolore ,
M'ucciderà.

Deh ti rammenta ,
La fe guirata ,
Speme adorata
Di questo cor , etc.

Non v'è più barbaro ,
Di chi non sente ,

Pietà d'un misero,
D'un innocente,
Vicino a perdere
L'amato ben.

Du même :

Amo te solo,
Te solo amai,
Tu fosti il primo,
Tu pur sarai
L'ultimo oggetto,
Che adorerò. *Metastasio.*

Du même dans le drame, *Achille in Sciro*, où le prince *Teagene* veut déclarer son amour à *Deidamia* qui n'aime que le seul Achille :

Recitativo.

Teag. Or che siam soli,
Principessa gentil, soffri ch'io spieghi,
L'ardor di questo sen, soffri ch'io dica.
Deid. Non parlarmi d'amor : ne son nemica.

Aria :

Del sen gli ardori,
Nessun mi vanti,
Non soffro amori,
Non voglio amanti,

Troppo m'è cara
La libertà.
Se fosse oguno,
Così sincero,
Meno importuno
Parrebbe il vero :
Saria più rara
L'infedeltà.

Vers *quinarii* de l'*Apostol Zeno*, dans lesquels on observe des *piani*, des *tronchi* et des *sdruccioli*.

Oh quanto è facile
Nella catena,
D'amor languir!
Quant' é difficile
Poterne uscir!
Si scuote il laccio,
Ma non si spezza :
E amor si vendica,
Con più fierezza
Del folle ardir.

§. 99. De l'union de deux vers *quinarii*, il résulte une espèce de vers qui ressemble au vers des Latins.

Plorate, *virgines*, *cupidinesque*, etc.

dans ce cas-là, ces sortes de vers s'appellent

improprement *endecasillabi :* ils sont plutôt *decasillabi*, comme je l'ai fait remarquer au §. 61 ; car ils ne sont au fond qu'un assemblage de deux *quinarii*, et sujets aux mêmes lois que ces derniers. Mais ils deviennent très-agréables par la combinaison des *sdruccioli* entrelacés avec les *piani*, comme dans l'exemple rapporté au §. 61. ; et ils se font remarquer par une césure au milieu de chaque vers, après la cinquième syllabe, ce qui les divise en deux hémistiches, et leur donne une tournure différente de celle des vers *decasillabi* proprement dits.

Piangete, o Grazie » piangete Amori :
Della mia Ninfa » nel volto pallido,
Tutti si perdono » gli almi colori.
O amica venere » di Giove figlia,
Se i voti accogli » d' amante fervido,
Non lasciar perdere » chi t'assomiglia.



RAPPORT

AVEC LES VERS FRANÇAIS.

§. 100. Je vais citer ici des vers *quinarii:* en français on les appelle de *quatre syllabes,* car on les compte par leur terminaison masculine. Sont en effet masculins, ou *tronchi*, les vers suivans de *J.-J. Rousseau*, qui, en les scandant, n'ont que quatre syllabes, quoique leur valeur soit en effet de cinq :

2 4
» Toujours content,
2 4
» Toujours chantant ;
2 4
» Beauté sans fard,
2 4
» Plaisir sans art.

Mais ces autres vers de *Molière*, sont féminins, ou *piani*:

» La beauté passe,
2 4
» Le temps l'efface,
4
» L'âge de glace
4
» Vient à sa place.

et enfin ces autres de *Quinault*,

» La terre est belle,
» La fleur nouvelle
» Rit aux zéphirs.
» Pour un amant,
» Tendre et fidèle,
» Pour un amant,
» Tout est charmant. Trag. *Persée.*

dans lesquels vers on compte le nombre de six syllabes; leur accent *commun* est sur la quatrième; et, outre le commun, on voit l'accent tantôt sur la première, tantôt sur la deuxième syllabe, ce qui ne dérange pas trop leur harmonie.

§. 101. En traduisant mot à mot les premiers *quinarii* italiens,

Se mi 'abbandoni
Mìo dolce amore :
Ahi che il dolore
M'ucciderà.

je dirai en français :

» Si m'abandonnes,
» Mon doux amour,
» Ah! la douleur
» M'accablera.

je sens des vers bien comptés, la même musique italienne y convient bien, elle est bien cadencée et sans obstacles sur ces derniers. Si la tournure n'est pas française, c'est au poëte français de suppléer à ce défaut.

DES VERS QUATERNARII, TRISSILLABI ET BISSILLABI.

§. 102. Les vers *quaternarii*, (de quatre syllabes) et *ternarii*, (de trois) sont employés ordinairement dans les chansonnettes, pas tous seuls, mais entremêlés avec d'autres vers *settenarii* ou *ottonarii*, où par la combinaison des vers ils donnent bien de la grâce à la composition. Ils ont leurs accens communs, le *quaternario* sur la troisième, et le *ternario* sur la deuxième de ces vers *piani*, *tronchi* ou *sdruccioli*.

§. 103. En voici des exemples :

Del mio ben son ricciutelli,
» I capelli :
Non biondetti, ma brunetti :
Son due rose vermigliuzze
» Le gotuzze,
Le due labbra rubinetti. *Chiabrera.*

Vaga rosa orgogliosetta
» Superbetta
S'apre, e ride in sull' Aurora.
Ed il sole allor che nasce
» Di sua fasce,
Col bell'ostro la colora. *Crescimbeni.*

Deh respirar lasciatemi,
Qualche momento in pace,
» Capace
Di risolvere,
Quest'alma mia non è. *Métast.*

Dans les mots *superbetta*, *di sua fasce*, *i capelli*, *le gotuzze*, *capace*, *di risólvere;* on peut bien connaître les vers de quatre et de trois syllabes.

§. 104. Souvent ils se montrent seuls, et ils donnent la forme à des petites chansons et des airs agréables, et bien adaptés à la musique : comme dans les vers suivans de quatre syllabes :

Ah pur credimi
Se ti dico,
Esser raro

Quì un amico,
Bono, e caro.
Io lo sò,
Già per prova
Fresca, e nuova.

De trois syllabes.

Se cerca
Se dice,
L'amico
Dov' è,
L'amico
Infelice
Rispondi
Partì, etc. *Metastas.*

S'io vo'
» Colla sorte
Cangiando
Sembianza,
Virtù
» L'incostanza
Diventa
Per me.

§. 105. La plus grande partie de ces petits vers, dont l'harmonie résulte ordinairement de la naturelle musique d'un seul mot, mais non de la position des accens comme dans

les grands vers, ne sont en dernier résultat que les élémens des vers *ottonarii* et *senarii*, produits par l'union de deux vers *quaternarii*, ou par celle de deux vers *ternarii*. On peut considérer aussi les vers *quinarii* comme composés des vers *trissillabi* et *bissillabi*.

§. 106. Vers *ottenarii* composés de deux *quaternarii*. Je rapporte ici les petits vers cités ci-dessus :

Se ti dico » d' (1) esser raro,
Quì un amico » bono, e caro.

Vers *senarii* composés de deux *ternarii* :

« Se vo' colla sorte,
Cangiando » sembianza,
« Virtù l'incostanza
Diventa » per me.

Vers *quinarii* composés de deux vers *trissillabo* et *bissillabo* :

---

(1) En unissant ces deux vers *quaternarii*, il faut absolument ajouter la particule *di*, pour éviter l'élision des deux voyelles *o* et *e* dans les deux mots *dico esser*, lesquelles voyelles formeraient ici une syllabe (comme je dirai en parlant de l'élision), au lieu que dans les deux vers séparés, ils en formaient deux.

Amo » te solo,
Solo » te amai,
Speme » adorata
Di questo » cor.

§. 107. Mais si l'on veut juger scrupuleusement et avec une exacte analyse sur ce que je viens de dire au paragraphe précédent; je crois nécessaire la réflexion suivante. Les vers *ottonarii* formés de l'union de deux *quaternarii*; et les vers *senarii*, formés de deux *ternarii*, marquent une différence de texture et d'harmonie avec les *ottenarii* et *senarii* proprement dits, dont j'ai parlé aux paragraphes 68 et 90. Cela est parce que ces vers produisent des hémistiches au milieu d'eux, qui leur donnent un air et une tournure particulière qui les fait distinguer même dans le chant; comme l'on peut remarquer dans les vers précédens, et précisément dans les deux vers signés à la seconde strophe de l'air suivant de *l'Apostol Zeno*, drame *Eumene :*

Alma non ti lagnar :
Si placherà
La rigida beltà,
Che a te s'invola.

Tu nel tuo male
« Intanto » col pianto
« D'un rivale » il tuo consola.

et dans les vers suivans :

Lasciarti » conviene,
Conviene » partir.
La tromba » querriera
M' invita all' onore :
Io parto, ma il core
Non parte » da te.

§. 108. Le vers *dissillabo* n'est qu'un mot de deux syllabes : son harmonie naît de la nature du mot même ; ce vers quand il est *tronco*, est d'une syllabe, comme *ò*, *fò*, *sò*, *nò*, *tu*, etc. S'il est *sdrucciolo*, il est de trois syllabes; ainsi les mots *barbaro*, *fulmine*, *redini*, *celere*, *anima*, etc., sont des *dissillabi sdruccioli* : il entre souvent dans la composition de quelque air. Il est l'élément de tous les vers, dans l'air suivant composé de vers *settenarii*:

Barbaro » io non comprendo,
Se sei » feroce o stolto,
Se ti vedessi in volto,
Avresti orror » di te, etc. *Metastasio.*

les deux premiers vers sont composés de deux *dissillabi* et de deux *quinarii.*

Ces deux autres :

> Facile » a dir che v'ama,
> Facile » ad ingannar. *Metastasio.*

peuvent être regardés de la même structure.

§. 109. D'après toutes les observations faites sur les petits vers, il est facile à comprendre que pour obtenir une exacte harmonie et douceur dans les grands vers, il faut faire un choix de petits vers harmonieux, et de mots doux et sonores; car de la beauté et de la sonorité de ces petits élémens, résultent la beauté et la sonorité du tout qu'ils composent.

RAPPORT

DE CES PETITS VERS, AVEC CEUX DES FRANÇAIS.

§. 110. Jusqu'ici j'ai fait voir la parfaite analogie entre les vers italiens et les français; et dans l'article précédent j'ai dit que les vers *ottonarii, senarii,* et *quinarii,* sont composés par les élémens des vers *quaternarii, trissilabi,* et *bissillabi.* Je pourrai donc parfaitement conclure que les vers français de

quatre, de trois, et de deux syllabes, sont en effet analogues aux italiens de la même espèce, puisqu'ils sont les élémens des vers de huit, de six, et de cinq syllabes.

§. 111. Voici des vers de quatre syllabes :

« On n'y cause
» D'autre chose, etc.
» Ton histoire,
» Si notoire, etc.
» Viens aurore,
» Je t'implore, etc.

Je vois et je sens les vers *quaternarii*, et j'ose les traduire mot à mot et lettre par lettre, sans la moindre altération d'harmonie :

Non si parla,
D'altra cosa, etc.
La tua storia,
Sì notoria, etc.
Vieni aurora,
Io t' imploro, etc.

DE LA CÉSURE.

§. 112. Il arrive souvent qu'un vers, quoique bien compté et bien marqué des accens nécessaires, ne rend pas une har-

monie frappante : c'est dans le défaut de la césure qu'il en faut chercher la cause ; car il est impossible qu'un vers ne soit bien harmonieux et bien fait, quand il renferme les trois qualités du *nombre*, de l'*accent* et de la *césure*.

§. 113. La Césure (en italien *cesura*) est moins un repos bien marqué (qui s'observe à la rigueur dans les vers français de douze et de six syllabes), qu'une petite pause dans le vers, provenante du temps interposé entre un mot et l'autre, sans diviser le sens et la phrase, et suivant aussi la marche des accens nécessaires à la structure des vers. Ainsi dans les vers suivans :

Pochi compagni » avrai per l'alta via. *Pétr.*
Fermar sulle figure » il guardo intento. *Tass.*

le lecteur fait sentir tant soit peu de pause entre la dernière syllabe de *compagni* et le mot *avrai* du premier vers, et entre la dernière du mot *figure*, et *il* du second, sans interrompre le sens et le rapport de ces mots.

§. 114. Cette pause, ou division, peut avoir lieu entre la cinquième et sixième syllabes, ou entre la septième et huitième, ou

entre la neuvième et dixième des vers *indecasillabi*, comme on peut bien le voir par l'exemple ci-dessus cité. Si la pause est après la cinquième, l'accent doit y être sur la quatrième, et si la pause est après la septième, l'accent doit être sur la sixième : enfin, la pause après la neuvième, suppose l'accent sur la huitième. Il paraît, par la nature même du vers, que le lecteur, après avoir appuyé sur la quatrième, ou la sixième, ou la neuvième, se repose, comme pour reprendre haleine, et continuer jusqu'au bout; ce qui fait bien cadencer le vers, et lui donne ce qui s'appelle la dernière main à sa perfection. Voilà donc trois césures dans le vers *endecasillabo*, qui sont la conséquence de la combinaison des accens dont on a parlé au §. 41.

§. 115. Selon que le décide l'abbé *Antonini* dans son petit *Traité sur la Poésie*, les règles de cadences ne sont pas de rigueur et absolument nécessaires, ce qu'on peut remarquer, à ce qu'il dit, dans les vers suivans, ainsi que dans une infinité d'autres :

Qual uom, che a *nuocer* luogo, e tempo aspetta. *Pétr.*

Chiama gli *abitator* » dell' ombre eterne,
Il rauco *suon* » della tartarea tromba. *Tas.*

Per l'entrata *maggior* » però che cento.
Mostrar *lassù*, quanto *quaggiù* potea, etc. *Pétr.*

Pascomi di *dolor* » piangendo rido.
Che il gran sepolcro *liberò* di Cristo, etc. *Tass.*

ici ne se remarque aucune césure visible après la cinquième syllabe ou la septième.

§. 116. Je n'embarrasserai point mon lecteur avec des longues épreuves qui puissent appuyer mon sentiment, sur la nécessité absolue de la césure, comme le démontrent le *Stigliani*, le *Trissino*, et d'autres auteurs. Je voudrais prouver, qu'en effet, la césure, de même que l'accent sont l'ame de l'harmonie des vers ; que si les vers ici cités *Chiama gli abitator*, etc., ne font voir en apparence la césure, ils l'ont en effet, et la font sentir : et je ferai voir que les raisons cachées de cette sensation, sont fondées sur le temps et la quantité des mots *piani*, *tronchi* et *sdruccioli* ; car c'est à l'accent que la césure doit avoir absolument rapport : c'est là qu'on fait la petite pause, et qu'à la rigueur, la césure et l'accent reviennent au

même pour l'effet qu'ils produisent, comme l'observe le même abbé *Antonini* (1).

---

(1) Il est évident à ceux qui sont sensibles à la plus belle harmonie des vers, que l'accent qui en est la cause principale demande des pauses, en force desquelles le vers se prononce en deux, ou en trois dimensions qui, outre la gravité qu'elles font remarquer dans la marche du vers, font sentir à l'oreille délicate l'expression naturelle de la langue, et une certaine proportion réglée, et bien distribuée par tout. Sont un modèle d'imitation et de beauté les vers suivans :

Dolce color d'oriental zaffiro. *Dante.*
L'Arbor gentil, che forte amai molt' anni. *Pétr.*

Le *Trissino* remarque aussi dans les vers *endecasillabi* une troisième césure, qui se fait sentir après la troisième syllabe, précédée par une syllabe accentuée.

(2, 6, 8) La guancia ,, che fu già ,, piangendo ,, stanea ;
(2, 6, 8) E il sasso ,, ove a gran dì ,, pensosa ,, siede, *Pétr.*
(2, 6, 8) Nel mezzo ,, del cammin ,, di nostra ,, vita. *Dan.*

On sent avec plaisir la douceur et la dignité des vers, formés sur le modèle de ces trois vers cités.

Les vers donc sont d'autant plus harmonieux, majestueux, et préférables aux autres, qu'ils abondent en accens et en césures. Voici d'autres exemples :

(2, 4, 6, 7) Facendo ,, contro ,, il vero ,, arme ,, i sofismi.
(2, 4, 6, 8) Alzato ,, un poco ,, come ,, fanno ,, i saggi,
(2, 4, 6, 8) Non fate ,, contro ,, al vero ,, al core ,, un callo. *Pétr.*

§. 117. En effet, dans les vers cités ci-dessus, selon mon jugement, la césure est bien marquée à la fin des mots *abitator*, *suon*, *maggior*, *lassù*, *quaggiù*, *dolor*, *liberò* ; car ces mots sont tronqués d'une syllabe, mais ils valent toujours la même quantité des mots *piani*, *abitatori*, *suono*, *maggiore*, *lassuso*, *quaggiuso*, *dolore*, qui feraient tomber la césure des vers cités après la cinquième et la septième, selon la règle du §. 114.

§. 118. D'après ce principe, on peut établir comme une règle, que si les mots sur lesquels tombe l'accent sur la quatrième ou sur la sixième, sont des *tronchi*, ils feront remarquer leur césure après la quatrième, ou après la sixième ou la huitième syllabe.

§. 119. Mais si par hasard le mot sur qui tombe l'accent à la quatrième syllabe est *sdrucciolo* (ce qui arrive très-rarement, et qui ne convient pas au véritable vers endecasyllabe), alors la césure se fait sentir sur la sixième, comme dans les vers de onze syllabes de *Rolli*.

Cui donò il lèpido » nuovo libretto,
Pur or di porpora » coperto et d'oro.

En général, la collocation des accens est vicieuse, si le mot sur qui tombe l'accent est *sdrucciolo*. Ainsi, sont réputés d'avoir bien peu de prix les vers suivans de *Petrarca :*

> Di poema *chiarissimo*, e d'istoria,
>
> Poi col ciglio men *torbido*, e men fosco. (1)

---

(1) Quant au premier vers cité ci-dessus au §. 115,

4 6 8
Qual uom che a nuócer « luogo » e tempo, aspetta.

que je choisis exprès pour faire là-dessus quelques réflexions utiles au développement des idées de mes lecteurs, afin qu'ils pénètrent la nature de la versification italienne; je ferai observer, 1°. que la césure est bien marquée après la septième; et qu'en rigueur, il n'en faut pas d'autre. (§. 43.) 2°. Quant à la césure après l'accent sur la quatrième, elle est aussi bien marquée, et suivant les règles et l'esprit de la versification : le mot *nuócer* marque la césure après la cinquième syllabe. Mais, dira-t-on, puisqu'il est *sdrucciolo*, il devrait donner la césure sur la sixième (§ 119), et se confondre avec les vers cités de *Rolli*, qui sont d'une nature différente du vers *endecasillabo*, et qui ne conviennent point à la gravité des vers de *Pétrarque*. Je réponds que cela serait vrai, si le mot *nuócer* n'était *tronco* : mais puisqu'il est *tronco*, il ne dérange ni l'harmonie, ni la gravité ordinaire du vers *endecasillabo* : il est là comme un mot *piano* ; et en effet il est facile à comprendre que le mot *sdrucciolo* retranché équivaut en quantité au mot *piano*.

§. 120. De toutes ces observations réunies ensemble, je tire une conclusion générale, qui fixe dans l'esprit de mes lecteurs, la véritable idée de la versification : c'est que non seulement la différente position des accens donne un air et une tournure, et une harmonie différente dans les vers d'un égal nombre de syllabes, comme j'ai fait voir; mais aussi la différente place de la césure, qui est l'effet naturel des accens placés tantôt sur la dernière, tantôt sur la pénultième, ou antépénultième des mots.

§. 121. Les vers *decasillabi* ont leur césure ordinaire après la quatrième syllabe.

Prima odiava » l'oziosa dimora. V. §. 62.

S'ils sont formés de l'union de deux *quinarii*, alors la césure est très-marquée à la fin de chaque *quinario*.

Piangete o grazie » piangete amori. V. §. 31.

§. 122. Le vers *novenario* fait sentir ordinairement la césure entre la quatrième syllabe et la cinquième, comme j'ai fait observer au §. 72, si le mot accentué est *piano*.

Le vers *martelliano* (qui n'est composé que de deux vers *settenarii*, §. 79), fait voir sa césure très-marquée à la fin de chaque vers *settenario*.

§. 123. Tous les autres petits vers ont leur césure selon la position de leurs accens.

Le vers *ottonario* après la quatrième, si le mot qui a l'accent sur la troisième, est *piano*, après la troisième, si le mot est *tronco*.

Le vers *settenario* accentué sur la quatrième, fait marquer la césure après la cinquième, si le mot est *piano*; après la quatrième s'il est *tronco*. Quand il a l'accent sur la seconde, la césure s'observe après la troisième, ou après la seconde, si le mot est *tronco*. Cependant ce détail sur la césure des petits vers, n'est pas absolument nécessaire: d'après les règles de l'accent, la césure se fait place par elle-même, sans que le poëte y fasse attention.

Si le vers *senario* est composé de deux *ternarii piani*; alors la césure sera bien sensible sur chaque vers *ternario*. Les vers petits n'ont pas là-dessus aucune règle fixe et déterminée.

§. 124. Puisque la césure est fort nécessaire pour obtenir l'harmonie, on peut bien établir la règle, qu'il faut éviter des mots très-longs au milieu des vers. Dans le vers suivant :

Nemica *naturalmente* di pace. *Pétr.*

le mot *naturalmente* empêche la césure ; et l'oreille blessée par ce défaut, force la langue à couper ce mot en deux, et à produire ainsi son harmonie (1). Il ne faut pas raisonner

(1) Pour prononcer les vers suivans, composés chacun d'un seul mot,

Sovramagnificentissimamente,
Precipitevolissimevolmente,

l'oreille guide la langue à se former ses accens et sa césure de la manière suivante :

Sovra-magnificen-tissima-mente,

Preci-pitevolissi-mevolmente.

Les vers suivans :

Con tre bocche caninamente latra. *Dante.*
E perchè naturalmente s' aita.
Come chi smisuratamente vuole. *Pétr.*

peuvent arranger leur harmonie par une licence poétique usitée chez les anciens, en donnant aux mots très-longs deux accens, et en formant deux mots d'un

de cette manière sur quelqu'autre vers dans lequel, quoique le mot soit très-long, néanmoins, il tombe si à propos qu'il garde exactement l'accent et la césure. Tel est parmi les autres le vers suivant de *Tasso* dans sa *Gerusalemme liberata :*

> Ali bianche vestì ch' àn d'or le cime,
> *Infaticabilmente* agili, e preste.

l'accent y affecte exactement la sixième, et la

---

seul : il faudrait donc les prononcer de la manière suivante :

> Con tre bocche canina—ménte latra.
>
> E perchè naturàl—ménte s' aita.
>
> Come chi smí—surataménte,, vuole.

Mais il est très-harmonieux, quoiqu'il débute par un mot très-long, ce vers de *Tasso :*

> Indivisibilmente a lato avrai.

De même, dans les vers suivans de *Tasso*, qui enchantèrent plus que les autres, l'oreille de *J. J. Rousseau*,

> Sorrisi parolette, e dolci stille,
> Di pianto, e sospir tronchi, e molli baci, etc.

si je prononçais ce dernier :

> Di pianto e sospir, tronchi, e molli baci,

en séparant *sospir* de *tronchi* par une virgule, le vers disparaîtrait faute de la césure après la septième, qui

césure se fait entre la septième et la neuvième selon les règles (*Voyez le* §. 162, n°. 7).

§. 125. Il est à propos de dire et de répéter ici, encore une fois, que si l'oreille n'est pas contente, ni bien satisfaite de l'harmonie de quelques vers; cela n'arrive jamais sans quelque raison : le défaut qui d'abord est difficile à démêler et à connaître, y gît caché, soit dans la prononciation, soit dans la construction défectueuse des parties du vers.

RAPPORT

DE LA CÉSURE DES VERS ITALIENS AVEC LES VERS FRANÇAIS.

§. 126. Les règles de la versification française exigent la césure dans les vers de douze et de dix syllabes seulement; c'est-à-dire, dans les plus grands vers : la même règle est observée dans l'italienne pour les vers *alexandrini* et les *endecasillabi*. Mais le repos dans les vers français est plus sensible; il produit

s'évanouit quand on fait la pause après le mot *sospir* : on sent bien que dans ce vers la pause doit se faire après la septième, non pas après la cinquième; parce que la quatrième syllabe n'est pas accentuée. (§. 114.)

deux hémistiches bien distingués dans les vers (1).

(1) „ Ayez pour la cadence une oreille sévère ;
„ Que toujours dans les vers, le sens coupant les mots,
„ Suspende l'hémistiche, et marque le repos. „ *Boil.*

L'abbé d'*Olivet*, dans son ouvrage sur *la Prosodie française*, voulant démontrer la différence entre la prose et les vers, se borne à la fonder sur la *rime* et la *mesure*. Cet homme célèbre, qui travailla tant pour approfondir lès principes de l'harmonie, en consultant même son oreille, pouvait aussi ajouter la *césure* des vers pour établir une différence essentielle entre les vers et la prose : la césure aurait donné une idée de l'accent prosodique. J'ai fait observer aux §. 2. et 20, qu'un nombre déterminé de syllabes en italien de même qu'en français, sera toujours une prose, s'il n'est pas cadencé par les accens et par la césure.

Mais, dis-je, si un nombre déterminé de syllabes suffit pour former le vers, qu'on me dise pourquoi le vers alexandrin de douze, doit être de treize, s'il est féminin ? Il faut absolument convenir que l'oreille a ses raisons. Tous ceux qui ont traité de la versification française, auront beau en étudier les motifs ; mais tous ceux qui ont pénétré l'esprit de mon Traité, en trouveront le motif incontestable (et très-intéressant pour la langue française), dans la nature de l'accent qui alonge, ou abrège le temps dans les syllabes. Ce motif fera paraître évident, très-sensible et très-naturel, le mystère de l'harmonie. J'ai fait voir que les vers italiens sont sujets à la même loi ci-dessus énoncée ;

§. 127. Je borne mes réflexions sur le vers de dix syllabes, qui répond au vers

mais j'ai développé les véritables motifs de cette loi dans l'*Article de la Césure*.

Tant qu'on méconnaîtra l'accent pour la formation des vers français, tout sera un mystère dans la versification, et les raisonnemens ne seront que des absurdités ridicules. Ainsi, *Restaut*, dans son *Traité de la Versification*, page 590, où il parle de la césure, déclare (et il dit très-bien) que la césure forme l'harmonie des vers. Ici, sans s'en apercevoir, et sans le vouloir même, il fait sentir la nécessité de l'accent. (Voyez §. 113.) Il continue, en disant que dans les vers communs, la césure doit être sur la quatrième syllabe, et dans les vers héroïques sur la sixième. Mais cette règle ne peut pas être constante : il arrive souvent que la césure se fait sentir sur la cinquième du commun, et la septième de l'héroïque; comme dans ce vers alexandrin :

" Et qui seul sans ministre ,, à l'exemple des Dieux. ,,

et dans cet autre commun :

" Qui sut conclure ,, un accord pacifique. ,,
" Y semblent dire ,, aux bergers d'alentour. ,,

Qu'il me dise donc la raison de ce changement, et qu'il justifie les exceptions de sa règle.

Restaut répond qu'il n'a pas de raisons à rendre, ni d'exceptions à observer; que la césure dans ces deux vers, reste toujours sur la sixième de l'un, et

endecasillabo des Italiens (voy. §. 47); et je dis qu'on peut observer, comme on observe

---

sur la quatrième de l'autre : et que ce qui paraît être la septième et la cinquième syllabes, se confond avec la voyelle de l'hémistiche suivant, et qu'il les faut prononcer ainsi :

Et qui seul sans minis-tre, à l'exemple des Dieux.
Y semblent di-re aux bergers d'alentour.

en posant sur *nis* de *ministre*, et *di* de *dire*. Peut-on avancer des propositions plus contradictoires aux règles de la césure, et qui blessent plus le véritable sens de la versification ? Selon lui donc, dans les vers où le dernier mot du premier hémistiche est féminin, il devrait se prononcer entrecoupé, moitié pour le premier, et moitié pour l'autre : selon lui, on est obligé de couper les mots en deux, et de déranger l'ordre naturel du langage, pour obtenir l'harmonie.

Cependant *Restaut* lui-même dit : (et il dit très-bien) » *qu'il doit y avoir un repos naturel, qui mette un* » *intervalle entre le premier et le second hémistiche, en* » *sorte qu'on puisse les distinguer en récitant les vers,* » *sans forcer et sans obscurcir le sens de la phrase :* » *ainsi què la césure est vicieuse quand le mot qui la* » *forme, et qui termine le premier hémistiche, ne peut* » *être séparé du mot suivant dans la prononciation.* „ Plus bas il dit : « *que la césure ne peut être formée* » *que par une syllabe qui finit un mot, afin que l'on* » *puisse s'y reposer après le même* ». Et, en effet, dans tous les vers après le premier hémistiche, on peut

dans les vers communs, la même césure qu'en italien. Dans le vers suivant :

Que de ton bras la force » le renverse.

je marque la césure après la septième syllabe.

Dans cet autre ,

L'homme et la femme » est chose bien fragile.

---

faire une grande pause sur l'*e* muet, de manière qu'on ne permette pas que cet *e* puisse être mangé et absorbé par la voyelle de l'hémistiche suivant ; comme dans ces vers :

Et par droit de conquête ,, et par droit de naissance.

Dit à l'Anglaise,, oserez-vous, ma chère.

Et ce même Sénèque,, et ce même Burrus, etc.

Comment concilier donc les raisons de *Restaut*, dont l'une est opposée à l'autre ?

Si je demandais quelles sont les raisons sur lesquelles sont fondées toutes les règles de la césure , on serait embarrassé pour y répondre avec un discours satisfaisant. Mais qu'on fasse paraître l'accent qu'on veut cacher , ou méconnaître ; qu'on lise tout ce que j'ai dit au sujet de l'accent aigu et de la césure des vers italiens, et qu'on l'applique aux vers français ; alors on expliquera aisément tous les secrets de la césure , et de la versification en général : et on connaîtra, par principes, que le vers commun demande la césure sur la quatrième , et l'héroïque sur la sixième , si le mot sur lequel tombe la césure est masculin ; sur la cinquième du commun, et la septième de l'héroïque, si le mot est féminin.

je remarque la césure après la cinquième, césure nécessaire pour le vers *endecasillabo*, comme j'ai dit au §. 114. C'est à présent à mon lecteur d'avancer d'autres réflexions d'après les principes déjà établis, et d'après les rapports déjà faits de la poésie italienne à la versification française (1).

---

(1) Mon lecteur observera, en examinant les petits vers français, que la plupart d'entr'eux rendent une harmonie agréable à cause de l'accent et de la césure, qui sont là, quoique les poëtes français les aient voulu jusqu'à présent méconnaître : il observera que le défaut de l'accent et de la césure rend souvent les vers prosaïques, et impossiblement applicables à l'accent et à la césure du chant; et que la mauvaise versification a retardé les progrès de la musique. Il conclura que, puisqu'il est possible en France d'obtenir une poésie lyrique harmonieuse et bien cadencée, comme en italien, et cette possibilité est confirmée par le fait même, rien ne pourra empêcher les versificateurs philosophes, dégagés de l'esclavage d'une routine mal raisonnée, de rédiger par des règles fixes et déterminées, un Traité sur la Versification française, fondé sur la raison de l'harmonie, produite par l'accent et par la césure, analogue au génie de leur langue, et uniforme à la versification italienne.

Je l'invite aussi à une réflexion qui ne doit pas lui paraître outrée : La langue française a un avantage sur

DE L'ÉLISION.

§ 128. L'Élision, en italien *elisione* ou *collisione*, en grec *sinalephis*, n'est que le retranchement d'une voyelle : dire que deux voyelles s'élident, c'est dire que la seconde mange la première ; en sorte que dans leur rencontre, le son de la première se perd et reste absorbé et confondu dans la prononciation de la seconde (1): et puisqu'on ne la prononce pas, elle reste retranchée et marquée par une apostrophe. Au lieu de prononcer *lo amore*, *la anima* par la force de l'élision,

l'italienne, pour ce qui regarde la césure, qui est la seule qui donne l'harmonie : ordinairement les mots français sont très-courts ; souvent on rend en une syllabe, les mots que les Italiens sont obligés de rendre en deux, ou en trois : les mots étant aussi courts, un vers français peut contenir plus de mots qu'un vers italien de la même espèce. Plus de mots, plus d'accens et de césures, et en conséquence plus d'harmonie (voyez §. 43.) : donc la langue française peut, plus que l'italienne, multiplier l'harmonie de ses vers.

(1) Voyez le § , et sa note dans mon *Traité de la Prononciation Italienne*, pour connaître le véritable effet de l'élision.

on prononce l'*amore* l'*anima*. Voilà ce que c'est que l'élision proprement dite.

§. 129. Pour scander les vers, on fait usage de l'élision, en faisant une syllabe de deux : deux voyelles (soit dans le même mot, soit une à la fin d'un mot, et l'autre au commencement du mot qui le suivent), deux voyelles, dis-je, qui peuvent donner deux temps, se réunissent en un; mais il faut avertir que ces voyelles réunies en un temps, ne portent pas la nécessité de se manger : elles peuvent bien, et souvent elles doivent se prononcer toutes distinctement pour relever la pause de la césure. Exemple : dans ces vers,

Canto l'arme pietose, e il Capitano.
E invan l'inferno vi si oppose, invano.

il n'est pas nécessaire d'élider les voyelles et de prononcer

Canto l'arme pietos...il capitano
Invan l'inferno vi s'oppos'invano :

Voyez §. 137.

Au contraire, pour donner plus de gravité aux vers, il faut les faire sonner toutes. Tout dépend donc du goût de l'oreille, et de l'expression forte ou lente que l'on veut donner

au vers pour élider ou pour faire retentir les voyelles. Il est aisé de voir que cette espèce d'élision dans les vers, est différente de l'élision prise dans le premier sens, qui mange les syllabes et les voyelles. Car l'usage ordinaire de l'élision, pour la composition des vers, ne consiste que dans la prononciation de deux, trois ou quatre voyelles unies, de manière qu'elles forment une syllabe : ce qu'on appelle en italien *pronunzia congiunta*, on le nomme en grec *sineresis;* par vertu de cette *pronunzia congiunta*, deux syllabes quelconques, quoiqu'entièrement prononcées, sont comptées dans le vers pour une syllabe.

§. 130. Les règles sur l'élision ne servent donc qu'à bien compter le nombre des syllabes dans les vers. Elles n'ont lieu que dans la rencontre de deux ou trois voyelles, dont l'une est à la fin, et l'autre au commencement d'un mot; ou de deux ou trois voyelles dans le même mot.

§. 131. Pour scander les vers, on compte par les voyelles : c'est par les voyelles, soit toutes seules, soit accompagnées des consonnes qui les précèdent, les suivent ou les

environnent, qu'on forme les syllabes. Une syllabe forme un temps si elle est brève, deux temps, si elle est longue.

§. 132. Règle première. L'élision, de deux syllabes en fait une; mais chaque syllabe rend souvent un son simple : l'élision donc a la force de réunir en une syllabe deux sons simples de deux voyelles , soit qu'on les marque par l'apostrophe, ou qu'on ne les marque pas. Dans ces deux mots *amore ingrato*, *re* et *in* ne font qu'une syllabe, de même que si l'on écrivait *amor'ingrato*, avec l'apostrophe. Dans ces deux mots *l'invidia*, l'article *la* apostrophé, et la syllabe *in* font une syllabe , soit même qu'on l'écrive *la invidia.* Voici l'exemple d'un vers où on fait beaucoup d'élisions.

> Fior, frondi, erbe, ombre, antri, onde;
> Aure, suavi. *Petr.*

et le suivant d'*Annibal Nozollini :*

> Ambo ciechi, ambo nudi, ed ambo alati.

qu'on pourra prononcer ainsi :

> Fior frond' erb', ombr', antr', onde, aure, soavi
> Ambo ciech', ambo nudi, ed ambo alati.

§. 133. Règle seconde. Les diphtongues, qu'on appelle impropres, sont ordinairement élidées au milieu des vers : en conséquence, celles de deux, de trois, et quelquefois de quatre voyelles, soit dans une même syllabe, soit qu'elles se rencontrent en deux mots qui se suivent, ne valent qu'une seule syllabe; dans les mots *mio*, *tuo*, *suo*, *miei*, *tuoi*, *puoi*, *gloria*, *grazia*, *premio*, *obblio*, *altrui*, *amai*, *direi*, *potea*, *volea*, *etc.* et dans les voyelles *iuoi*, des mots *lacciuoi*, *figliuoi*, l'union des voyelles *io*, *ia*, *uo*, *iei*, *uoi*, *iuoi* etc., est comptée dans les vers comme une seule syllabe; et cependant il faut faire sentir distinctement ces voyelles dans la prononciation. Dans les vers suivans :

Vedr*ai au*gelli, che sì dolce cantano
Dal quale oggi potrebbe, e non p*uò ai*tarmi.

les deux syllabes *ai au*, *uò ai*, composées de quatre voyelles, partagées en deux mots, ne comptent que pour une.

§. 134. Cette règle n'empêche pas que les meilleurs poëtes ne fassent souvent un usage arbitraire de ces diphtongues; ils en font tantôt une syllabe, tantôt deux, selon le

besoin, pour ajuster leurs vers, pourvu que cela convienne à l'oreille qu'ils consultent; mais quand ils donnent deux temps à la diphtongue, il faut les faire sentir distinctement dans la prononciation. Cette liberté dont se servent les poëtes, est comptée dans le nombre des licences poétiques; mais je dis en passant, qu'il n'est pas licence ce qui est permis par l'oreille, qui en est le juge compétent.

En voici des exemples :

> Quand' *Eolo* sirocco fuor discioglie. *Dant.*
> *Eolo* i venti suoi tutti dispiega. *Tass.*
> *Eolo* a Nettuno, ed a Giunon turbate. *Petr.*

ici les deux voyelles *eo* du mot *eolo*, font deux syllabes dans les deux premiers vers, et n'en font qu'une dans le troisième.

> *Vditai*, e saprai, se mi à offeso. *Dant.*
> *Che* all' ultime fronde oppressavamo. *Dant.*
> La lingua *tua*, al mio nome si presta *Petr.*
> D' ira di *Dio*, e di vizi empi, e rei. *Petr.*

ici les mots *che*, *tua*, e *Dio*, ne font point elision avec les voyelles qui les suivent.

> Di *poema* charissimo, e d'istoria. *Petr.*
> Vn *poema* non è quel che mi dici.

ici, dans le vers de *Petrarca*, *oe* du mot

poema, fait une syllabe, et dans le vers suivant il en fait deux.

Le mot *aere*, ou l'*ae* semble une diphtongue, fait souvent trois syllabes, en faisant deux syllabes des voyelles *ae*.

E l'*aer* cieco a quel rumor rimbomba. *Tass.*
L'*aer* percosso da' suoi dolci rai. *Petr.* etc., etc.

§. 135. Règle troisième. Les diphtongues qui au milieu font une syllabe, en font deux à la fin du vers; ainsi quoique dans les trois vers suivans:

Per farvi al bel desio volger le spalle. *Petr.*
Vorrei cantar quel memorando sdegno,
Voi che ascoltate in rime sparse il suono.

si de *desio*, *ei* de *vorrei* et *oi* de *voi* ne soient chacun que d'une syllabe; ils en formant deux, placés à la fin des vers suivans :

Si traviato é il folle mio *desio*
L'anima esce dal cor per seguir *voi*
Ed ho tardato più, che non *vorrei*.

Il n'en est pas ainsi des diphtongues vraies, comme dans les mots *chieggio*, *veggio*, *voglia*, *faccia*, *taccio*, etc : puisque la véritable diphtongue consiste dans la pronon-

ciation de deux voyelles, dans une même émission de voix, il est aisé d'entendre qu'il n'est pas facile ni agréable à l'oreille, de donner deux temps à cette émission instantanée d'un son. Il faut cependant convenir que, dans la langue italienne, il n'est pas facile de distinguer toutes les vraies diphtongues des fausses : mais dans les mots, *gloriòso*, *oziòso*, *vittoriòso*, *disgraziàto*, *triònfale*, *odiòso*, *oriòne*, *oriénte*, et en d'autres semblabes, où dans les diphtongues *iò*, *ià*, *ié*, on remarque la seconde voyelle accentuée; les bons auteurs évitent ordinairement l'élision, et font deux syllabes des diphtongues *io*, *ia*, *ie*, *au*, *ae*, *oa* :

Gloriósa colonna in cui s'appoggia — *Petr.*
Arbor *vittoriósa*, et *triònfante* — *Petr.*
L'anima mia dolente, e *paùrosa* — *Dant.*
Isdraél con suo padre, e coi suoi nati — *Dant.*
Dalla *soáve* bocca intenta, e cheta. — *Tass.*

§. 136. Règle quatrième. Pour donner aux vers, de l'harmonie, et les rendre faciles et coulans; les bons poëtes s'efforcent d'éviter la combinaison des mots dans lesquels se trouve l'élision de trois, ou de quatre voyelles;

leur rencontre en effet rend le vers dur et forcé.

§. 137. Règle cinquième. L'élision est très-vicieuse, sur-tout quand elle est faite entre la dernière voyelle d'un mot accentué, et celle du mot suivant : Ainsi le vers de Petrarque

Del quale oggi vorrebbe, e non può aitarmi.

ne vaut rien, et il est contraire aux règles de l'art de la versification.

Quelle difficulté en effet pour la langue, à franchir quatre voyelles *uò*, *ai*, en quatre sons différents ? mais quel plus grand effort, pour prononcer ces quatre voyelles, *uò*, *ai*, entre lesquelles la voyelle *ò*, par la nature de l'accent, emploie le temps qu'il faut pour parcourir deux syllabes. *Voyez* §. 16 (1).

(1) Pétrarque, en effet, n'a pas été aussi exact que Dante pour l'observation de cette règle : voici d'autres vers dont l'harmonie est troublée par l'élision entre les voyelles, dont la première est accentuée :

Io son prigion, ma se *pietà* ancor serba.
In *tè* i segreti suoi messaggi amore.
Se *già* è gran tempo fastidita, e lassa, etc.

§. 138. Règle sixième. L'élision peut bien être marquée comme dans la prose par l'apostrophe, quand il est permis par les règles d'ortographe; ainsi les voyelles se mangent, et en il résulte dans les vers un son rond et plein : mais si elle se rencontre après la neuvième syllabe, alors il faut la marquer par l'apostrophe; au contraire, si elle se rencontre après la huitième, il ne faut jamais mettre l'apostrophe : car, c'est là, dit *Ruscelli*, que le vers prend aussi quelque repos. Ainsi dans ces deux vers rapportés par l'abbé *Antonini*.

Quinci vedea il mio sole, e per quest' ombre
Voi che ascoltate in rime sparse il suono.

il faut apostropher *queste*, du premier vers, mais on ne peut pas apostropher *sparse* du second. Petrarque en effet ne met pas

---

Mais Dante en évite presque toujours l'élision en des rencontres semblables.

A far lor *prò*, et a fuggir lor danno.
Là onde invidia prima dipartilla.
Quivi è la sua *città*, e l'altro seggio.
Me degno a ciò *nè* io, *nè* altri crede.

l'apostrophe à la huitième syllabe des vers suivans:

In sul mio primo giovanile errore.
Del cibo, onde il signor mio sempre abonda.
Non abbi a schifo il mio dir troppo umile.

La raison de cette règle (car il faut qu'il y en ait une) est fondée, à ce que je pense, sur les règles de la césure (1).

(1) C'est pour la cesure, ainsi que pour l'élision, pour le temps, et pour les accens bien ou mal employés, qu'on sent ce qui flatte, ou ce qui rebute L'oreille (§. 112 et 124). Souvent on ignore les motifs de ces impressions; mais ils ne sont pas moins réels. L'oreille n'est pas irraisonnable : les raisons qu'elle saisit tout-à-coup sont cachées, et il n'est pas facile à les démêler. L'harmonie, fille de l'ordre, a son principe dans la nature, et souvent on la sent avant de s'en apercevoir, ou sans en connaître les raisons. C'est ainsi qu'un œil vulgaire voit avec plaisir et satisfaction un beau tableau, une belle architecture : il les admire, car ils lui plaisent; pendant que l'homme de l'art connaît les motifs de son plaisir. On a beau raisonner en faveur d'un vers qui écorche les oreilles, on a beau prouver qu'il est fait selon les règles de l'art, ces raisonnemens sont insuffisans, et hors de la nature; et les règles de l'art doivent être tirées du vers, et non pas le vers des règles. Voyez *Ludovico Zoccolo*,

RAPPORT

DE L'ÉLISION AVEC LA LANGUE ET LA VERSIFICATION FRANÇAISE.

§. 139. Les règles d'élision ci-dessus énoncées sur la versification italienne, sont applicables à la versification française.

§. 140. Ce que je viens de prononcer paraîtra peut-être étrange à mes lecteurs : mais je réclame toujours leur indulgence, et je les prie de n'en juger, sans avoir égard d'avance aux principes établis, et à ce que je vais dire. La voyelle *e*, muette à la fin d'un mot, s'élide avec une autre du mot suivant : voilà donc une élision de l'*e* semblable à celle des italiens, selon la règle du §. 132.

§. 141. Si, dans la versification française, les autres voyelles, à la fin des mots, ne s'élident pas avec la voyelle du mot suivant (et même on évite leur rencontre dans les vers); cela est conforme au génie de la langue française et italienne : c'est en effet la même

---

Discorso delle ragioni del numero del verso italiano. (Voyez §. 3).

règle en italien. (Voyez la règle 4e. §. 139).
Car il est censé que ces voyelles reçoivent le coup à la fin des mots : or, ce coup est le même que l'accent aigu des Italiens (§. 23), qui empêche qu'elles puissent être mangées par la voyelle du mot qui les suit. Il est aisé de comprendre (par la nature de l'élision qui, dans la rencontre de deux voyelles, fait que la première reste mangée par la seconde, ou que de deux temps elle en fasse un); il est aisé de comprendre, dis-je, qu'il paraîtra un contre-sens d'élider ou faire disparaître une voyelle qui par la nature du mot, ou de sa signification, est obligée, pour dire ainsi, d'alonger son existence et son temps. Ainsi, en italien, l'élision ne pourra avoir lieu dans ces mots, *sarò amante :* car, si l'appui sur l'*o* passe sur l'*a* d'amante, *sar'amante*, le verbe *sarò* se changerait en *sara*, et changerait de signification.

§. 142. En français, les anciens poëtes étaient moins scrupuleux que les modernes, à éviter la rencontre des voyelles qui ne se mangeaient point, parce que l'appui leur paraissait (je pense) un peu léger, et leur rencontre pas trop dure. Aujourd'hui, on n'en

souffre plus : les poëtes évitent scrupuleusement tout ce qui peut légèrement blesser une oreille délicate. Il faut pourtant convenir que, de toutes les rencontres des voyelles, il y en a qui choquent plus on moins, selon l'appui plus ou moins sensible de la voyelle qui précède. Dans ces mots, *tu es, tu auras*, et *moi aussi*, etc., etc., l'élision, et sur-tout les rencontres des voyelles *u* et *e*, *a*, *oi* et *au*, seraient plus supportables que dans les mots *beauté infidèle*, *Dieu éternel*, etc.; car, par les principes de prosodie, le monosyllabe *tu* reçoit un coup très-léger. (Voyez Durand, article de l'*Accent prosodique*, page 137) (1).

---

(9) Par l'effet de l'elision, on croit que les voyelles se mangent entr'elles, ensorte qu'il ne reste rien de la première. Cette idée mérite de la modification pour les oreilles délicates. Manger ici, n'est pas le même qu'anéantir. Je parle, appuyé de l'autorité de l'abbé *Antonini* : *Voyez mon Traité sur la Prononciation Italienne*. §. 64, *note* 2. Quand je prononce et j'écris en italien *lo avaro* ; par vertu de l'elision, je le prononce, et j'écris comme *l'avaro* ; mais ce n'est pas que j'anéantisse absolument l'*o* : il reste tellement

§. 143. En italien comme en français, on évite, il est vrai, l'élision entre la voyelle accentuée à la fin d'un mot, et la voyelle qui la suit ; mais on n'est pas scrupuleux jusqu'à en éviter la rencontre. Souvent même, quoique l'élision soit permise, on n'en fait pas usage, et les deux voyelles se prononcent distinctement : au milieu ou au commencement des mots, on observe souvent des voyelles qui se rencontrent avec rudesse, comme *aurora*, *aerea*, *ristaura*, etc., et qui cependant se prononcent entièrement.

Je conviens que cette rencontre de voyelles produit de la rudesse dans la prononciation; mais il faut convenir que cette rudesse est un peu moins sensible qu'en français : ici un *hiatus* est insupportable au point qu'en suivant la maxime de Cicéron « *Impetratum est à consuetudine, ut peccare suavitatis gratiâ liceret* », les Français

---

uni avec l'*a* qui le suit, qu'il semble être presque anéanti : j'en pourrais dire autant du mot français *l'avare*. Avec ce principe, il me paraît qu'on pourrait observer l'élision dans les mots français précités *tu auras*, *moi aussi*, et une infinité d'autres.

prononcent *mon ame*, *ton indignation*, etc. C'est une question à proposer aux connaisseurs de l'une et de l'autre langue, quels sont les motifs de cette différence de sensation? Serait-ce le caractère de vivacité qui distingue la langue française de toutes les autres? L'accent prosodique serait-il plus sensible dans la langue française que dans l'italienne? Ou sera-ce plutôt que (supposant que cet *hiatus* est également désagréable dans l'une et l'autre langue) les Français, plus sensibles, ou également sensibles que les Italiens à ce qui blesse ou flatte l'oreille, s'efforcent à donner à leur langue tous les degrés de la plus fine délicatesse dont elle est susceptible?

§. 144. Quant aux diphtongues, les Français observent presque les mêmes règles que les Italiens. Tout ce qui est une diphtongue propre fait toujours une syllabe. Les diphtongues impropres donnent toujours deux temps: et si (suivant le §. 134) les poëtes italiens s'en servent avec liberté, et selon que l'oreille leur permet; cela n'est aucun obstacle à l'analogie que je me suis proposé de montrer entre la versification française et italienne.

DE LA RIME ET DES VERS LIBRES.

§. 145. La Rime dans les vers n'est qu'une harmonie produite d'une même terminaison de mots qui se rapportent entr'eux. Chez les Hébreux, la rime n'était autre chose que la terminaison des vers par la même lettre (1).

§. 146. Cette terminaison de mots est toujours déterminée par les mêmes lettres qui composent les mêmes syllabes, en commençant de l'accent dont chaque mot est affecté. On voit donc que la rime commence toujours de la voyelle accentuée, y compris la même voyelle. Ainsi, dans le mot *signóre*, la rime est *ore*, car l'accent est en *o :* du mot *fólgore*, la rime est *olgore*, car l'accent est au premier *o :* du mot *cantò*, la rime est la dernière lettre *o*, car l'accent est sur l'*ò*.

(1) Le *Bembo* (*Pros. lib.* I.) assure que la rime nous vient des Provenceaux ; au contraire, le *Stigliani* la répète des latins : d'autres la croient inventée par les Siciliens. *Louis Zoccolo* la fait provenir des Grecs aux Latins, des Latins aux Arabes, des Arabes aux Provenceaux, delà aux Siciliens, et des Siciliens à toute l'Italie.

§. 147. Les mots *amore*, *candòre*, *valòre*, riment bien avec *signore;* car toutes les lettres qui suiven la voyelle accentuée *ó*; y compris le même *o*, font *ore*, parfaitement égal à la rime de *signore*. Mais ces mêmes mots ne riment pas avec *fólgore*, car leur terminaison en *ore*, n'est pas la même que *ólgore*, terminaison du mot *fólgore*.

§. 148. Je répète une autre fois, que c'est la voyelle accentuée qui détermine la rime, qu'elle est le seul guide pour la connaître : et dire *rime*, c'est le même que dire les mêmes lettres après l'accent, y compris la voyelle affectée de l'accent.

Cette règle établie et parfaitement saisie, il est inutile de m'en entretenir davantage; et il est impossible de se tromper dans l'emploi des rimes. Il sera facile de connaître que le mot *am-ábile* rime avec *ador-ábile;* mais il ne rime pas avec *atr-ab-íle : amò* rime avec *cantò*, *passò*, et non pas avec *canto*, *passo;* car dans les mots *tronchi*, la seule voyelle accentuée forme la rime; et la rime des mots *cantò*, *passò*, *vertù*, *bontà*, *ferì*, *perchè*, se trouve sur les dernières voyelles *ò*, *ù*, *à*, *ì*, *è*.

§. 149. Puisque la rime se remarque au bout des mots, et les mots par la désinence de leur accent, sont classifiés en mot *tronchi*, *piani* et *sdruccioli*; par le même principe, on divise la rime en *piana*, *tronca* et *sdrucciola*; *piana*, comme *cànto*, *màno*, *bellèzza*; *tronca*, comme *virtù*, *beltà*, *può*; *sdrucciola*, comme *fàcile*, *àncora*, *sciògliere*, *dottìssimo*, etc.

La rime *piana* est composée de deux syllabes; la *tronca*, d'une; et la *sdrucciola*, de trois syllabes.

§. 150. Il est permis de faire rimer entr'eux deux mots entièrement composés des mêmes lettres, mais qui ont une différente signification. Ainsi, *cánto* je chante, rime bien avec *cànto* le chant ou côté : *volto* visage, rime bien avec *volto* tourné, ou je me tourne. Les poëtes se servent de cette permission.

Mais il est une règle sans exception, qu'on ne peut pas répéter les mêmes mots dans les mêmes rimes. Et il tient aussi à la perfection des petits poëmes (dont je parlerai dans l'article suivant) de ne se servir qu'une fois d'une rime dans la même pièce. Dans les compositions de longue haleine, on permet

l'usage d'une rime réitérée en différentes stances, et éloignées l'une de l'autre; mais on ne permet que rarement la répétition des mots qui ont servi de rime dans les stances précédentes.

Malgré cette rigueur (fondée d'ailleurs dans les règles de l'éloquence), les Italiens ont des sonnets dont les rimes sont formées des mêmes mots de la même signification.

L'Anguillara, dans sa traduction d'Ovide, où il fait la description du Chaos, se sert des mots *fuoco* et *terra*, pour rimer dans une octave entière ; alors cette répétition faite exprès , et avec art , marque l'habileté du poëte, et ne peut être que très-agréable. En voici un passage:

Pria che il ciel fosse, il mar, la terra, il *foco*,
Era il foco , la terra, il cielo, e il *mare* :
Ma il mar rendeva il ciel la terra, il *foco*
Deforme il foco , il ciel, la terra , il *mare*:
Ch'ivi era e terra , e cielo, e mare e *foco*
Dov' era e cielo , e terra , e foco, e *mare*,
La terra il foco, e il mar , era nel *cielo* ,
Nel mar , nel foco , e nella terra il *cielo*.

Il y a des compositions où la rime es

placée au milieu des vers, comme on pourrait voir dans les poésies de *Petrarca*, de *Rolli* et d'autres auteurs.

§. 151. Bien des poëtes contens, et satisfaits de l'harmonie naturelle des vers, ont secoué le joug de la rime, qui entrave souvent les plus beaux vols de la fantaisie du poëte : c'est pour la rime en effet, que l'imagination servile met un frein à la fureur qui l'enlève au sublime, pour s'abaisser et s'avilir à la nécessité impérieuse d'un mot qui doit rimer.

§. 152. Rien de plus ridicule que de lire dans les vers, des pensées mal à propos jetées là par les versificateurs qui sont entraînés par la nécessité de rimer : toujours composant des vers pour la rime, ils trouvent dans la même un éceuil le plus dangereux, qui produit le naufrage du bon goût. Un poëte aura toujours devant ses yeux la règle,

Sian padroni i pensier, serve le rime.
» La rime est une esclave, et ne doit qu'obéir. *Boil.*

et quand même il suivrait la rime, l'art difficile consiste à ne pas le faire paraître.

Quoi qu'on dise contre la rime, il est pourtant vrai, que souvent elle réveille des

idées les plus belles, (et *peregrine*, mot usité par *Muratori*), qu'on ne pourra obtenir autrement : en un mot, elle est la source féconde des inventions oratoires : elle souffle aux lecteurs un esprit de devination de tout ce que le poëte devra dire dans son poëme : on s'appercevra aux spectacles, de la vérité de cette proposition, quant, au simple récit d'un premier vers, son bout rimé fait deviner tout entier le vers suivant.

§. 153. Les vers libres dégagés de l'esclavage de la rime, s'appellent en italien *Versi Sciolti*. Jean-Georges *Trissino*, auteur du seizième siècle, fut le premier à les mettre en usage dans son poëme, l'*Italia liberata da' Goti* : son genre de versification a été suivi de bien d'autres. *Tasso* en composant son poëme sublime, le *Sette giornate della crezione*; *Salvini* s'en servit pour sa traduction d'*Homère*; *Annibal Caro* pour la traduction de *Virgile*; *Marchetti* pour la traduction de *Lucrèce*; et dans *Frugoni* on admire des excellentes pièces de vers *Sciolti*. Toutes les tragédies italiennes jouissent du même avantage.

§. 154. Mais ce qui paraît d'abord donner beaucoup de facilité aux poëtes italiens, est

ce qui les embarrasse davantage : libres en effet de la contrainte de la rime, ils sont obligés d'y suppléer par la noblesse et la sublimité des pensées, par le choix des idées, et par la pureté du style ; et ce qui est permis, et passable dans les vers rimés, est insupportable et ridicule dans les vers *Sciolti.* Voyez le début suivant de *Menzini*, dans ses vers dégagés de la rime :

Quì non le pompe di palestre Elee
Io traggo in mostra, e non al cocchio avvinto
Dell' aure figli i corridor veloci :
Non canto i giuochi, onde al miglior suo tempo
La Grecia a' forti, e valorosi eroi
Dell' olimpica oliva ornò le chiome :
Ma vieppiù gloriose illustri palme
E più fiorite dell' onor ghirlande
Alla virtù dell' alma in premio espogno.
Dive se mai sugli aonii colli
Foste al dubio mio piè guida, e conforto, etc.»

§. 155. Le peu de règles développées et exposées ici, pour la formation des vers italiens, seront toujours suffisantes aux élèves pour réussir dans leurs entreprises poétiques, si la nature leur en a inspiré d'avance le goût

et les élémens. C'est une sentence généralement reçue, que *Poeta nascitur*, *Cic.* : en Italie, et précisément en Sicile, il y a des enfans de dix ans qui, sans aucun secours de l'art, forment des vers très-harmonieux et spirituels. Sans le secours de la nature, la poésie sera toujours imparfaite, et bornée dans les limites de la médiocrité : et ce sera toujours de la poésie et de la musique, qu'on dira sans se tromper. *Natura incipit, ars dirigit, usus et imitatio perficit.* (1)

RAPPORT.

DE LA RIME DES VERS ITALIENS AVEC CELLE DES FRANÇAIS.

§. 156. Quoique tout ce qui regarde la rime des vers français, soit très-compliqué et enveloppé par tant de règles et exceptions ; il n'est pourtant pas moins vrai que toutes ces règles se réduisent à celles de la rime des vers

(1) Il n'est pas utile de prévenir mes lecteurs qui voudront se dédier à l'art agréable de la versification, que le *Falco*, le *Ruscelli*, le *Stigliani*, le *Nisieli*, ont composé chacun un ouvrage, dit en italien *Rimario*, dans lequel on met, en ordre alphabétique, tous les mots qui riment entr'eux.

italiens ; mais avec une seule différence, qu'en italien, on désigne *la rime en commençant de l'accent, par l'uniformité des lettres ;* et en France on désigne *la rime en commençant de l'accent*, *par l'uniformité des sons,* qui sont les seuls qui donnent à l'oreille les sensations uniformes et agréables : ainsi, par un même principe en France et en Italie, *repos* rime bien avec *maux*, *consumai* avec *allumé.*

§. 157. Les vers féminins (que j'appelle *versi piani*) riment par toutes les lettres finales des mots, en commençant inclusivement de la voyelle accentuée ; c'est-à-dire, de la voyelle qui reçoit ou l'appui, ou le coup. Les vers masculins (que j'appelle *versi tronchi*) riment seulement par la seule consonance des derniers, sur qui tombe absolument l'accent. (1)

---

(1) Il est facile de faire comprendre en cette occasion (quoique tous les grammairiens aient voulu s'aveugler exprès pour le méconnaître) la force de l'accent dans la versification ; de cet accent qui se montre dans l'effet qu'il produit, sans laisser de traces équivoques de son existence ; et du rôle principal qu'il joue dans l'harmonie et la rime.

§. 158. Mais avant de quitter cet article sur la Rime, je veux soumettre au jugement de mes lecteurs, une observation critique contre le grammairien *Restaut*, dans son *Traité de la Poésie*, article de la Rime : il dit que, dans les rimes féminines, il faut prendre la convenance des lettres de la pénultième syllabe des mots : *et la raison de cela est*, dit-il, *que la syllabe féminine, ayant un son obscur dans sa prononciation, empêche de faire apercevoir une convenance sensible*. C'est ici qu'il se trompe évidemment : et je dis plutôt que la raison de cette règle est cachée dans la propriété de la prosodie, qui n'admet la rime que par l'accent qui tombe sur chaque mot, telle qu'elle est en italien (§ 146.). Si, comme il dit, *louange* ne rime pas avec *mensonge*, à cause du son sourd de l'*e* muet ; qu'on fasse par hypothèse éclater l'*e*, et qu'on le prononce *eu*, ou comme l'*e* des italiens ; alors *louangeu* devrait bien rimer avec *mensongeu* ; car on fait apercevoir entre ces deux mots, une convenance sensible de quatre lettres finales, *ngeu* ; ce que l'oreille n'approuve pas. Mais *louánge* rime bien avec

phalánge, car ces deux mots sont terminés en *ánge*, et commencent par un *á* sur lequel pèse l'accent. C'est donc de l'accent prosodique, selon que je me suis efforcé de le rendre évident, non pas du son fort de la dernière voyelle, qu'il faut répéter la nature de la rime dans les vers féminins.

§. 159. Encore une autre réflexion sur ce point de contestation. Quand même on refuserait à la langue française une analogie très-étroite avec l'italienne, comme j'ai prouvé dans les articles précédens; on ne peut pas s'empêcher de lui accorder une analogie de raison, un rapport de goût, qui est le même dans toutes les langues. Or si la raison que produit *Restaut* était vraie, il s'ensuivrait que dans les mots italiens, le mot *sdrucciolo* pourrait rimer avec le *piano*, ce qui est absurde : le mot *unisona* rimerait bien avec le piano *persóna*; car de la pénultième syllabe jusqu'à la fin, il y a un nombre égal de mêmes lettres; ainsi *áncora*, ancre, devrait rimer parfaitement avec *ancóra*, encore.

§. 160. Mais, on dira que les Italiens n'ont pas d'*e* muet. Je répons qu'on pourrait

bien prouver avec évidence, que la langue italienne a aussi (et cela n'est pas un défaut) les *e* muets dans toutes les paroles où l'*e* est retranché après les liquides, *l*, *m*, *n*, *r*, (*voyez les* §. 16 et 60 *du Traité de la Prononciation.*) comme dans les mots *egual*, *ragion*, *valor*, etc. : dans ces mots l'*e* est retranché, mais il se fait sentir sourdement, car il est impossible de prononcer ces dernières consonnes, *l*, *m*, *n*, *r*, sans le son d'une voyelle qui est essentielle à la nature des consonnes. Je conviens pourtant que les *e* muets italiens dans la prononciation, sont moins sensibles que les *e* muets français.

§. 161. Mais sans tenir compte des *e* muets italiens, en supposant qu'il n'y en eut pas ; je pourrais feindre même, *per absurdum*, que les mots *ragionévole* et *vuóle* se prononcent avec l'*e* muet ; alors selon la raison de *Restaut*, la rime devrait être comptée de la pénultième : en conséquence *oleu* de *raggionévoleu*, devrait rimer avec *oleu* de *vuole* ; ce qui est contraire au sens commun.

§. 162. Si *Restaut* donc voulait sonder et pénétrer la véritable raison qui détermine la

rime, il aurait dit que dans les vers féminins, ce n'est pas la dernière syllabe qui fait la rime, car la dernière n'a aucun vestige d'accent; il aurait fondé en principe que c'est l'accent, soit coup, soit appui, qui ouvre l'harmonie et la convenance à la rime; il aurait dû réfléchir que c'est en effet par l'empire de l'accent, que dans les vers masculins, la seule consonance des dernières voyelles suffit à la rime (§. 149); et de là il aurait trouvé l'occasion de faire relever la prosodie française, dont les ressors secrets et cachés jusqu'alors donnent le mouvement aux sensations harmoniques (§. 7). Enfin il aurait remporté l'avantage d'avoir découvert dans la langue de son pays la source de l'harmonie et des véritables beautés.

VICES
LES PLUS CONSIDÉRABLES DU VERS.

§. 163. De tout ce que j'ai dit jusqu'à présent, pour la formation des vers, il sera facile ici de retracer, et réunir avec brièveté tous les défauts qui vicient leurs constructions,

et qui ne donnent à l'oreille toute la satisfaction qu'elle a droit d'exiger.

1. Les élisions trop fréquentes rendent les vers rudes et de mauvaise grâce, comme celui de *Claude Tholomei*, qui, voulant imiter le vers de *Petrarque* : *Fior*, *fronde*, *etc.*, dit :

Fior, *fronde*, *erba*, *aria*, *antri*, *onde*, *arme*, *archi*,
ombra, *aura*.

Voyez l'Apollon de la *Poésie italienne*, par *P. Bense-Dupuis*. liv. 1, chap. 6.

2. Est vicié le vers où les dictions sont trop longues, et passent le nombre de trois syllabes, comme le vers suivant de *Petr.* :

Nemica naturalmente d'amore.

3. Sont également réputés mauvais les vers où plusieurs mots commencent par les mêmes syllabes, comme celui de *Marini*, qui se faisait un plaisir de dégrader la beauté de l'art, par un jeu insipide de mots :

Nasce il sommo Fattor, fatto fattura.

4. Par la même raison, est vicié le vers où plusieurs dictions sont terminées par les mêmes lettres :

Fra tanti tuoi divini alti concetti. *Pétr.*
Sotto morti insepolti, egri sepolti. *Tass.*

5. Deux mots de suite, dont le second commence par la même voyelle qui termine le premier, principalement si cette première voyelle est accentuée, rendent ces vers très-rudes et désagréables :

Potrà amor più ch'ogni valore umano.
V'aggio proferto il cor, mà a voi non piace.
Vedrò ornato il mio signor mai sempre. *Petr.*

6. Les vers terminés par un infinitif, précisément l'infinitif en *are*, et ceux terminés par les participes des verbes, sont faibles, mesquins et sans goût :

Morta è colei che mi facea parlare. *Petr.*

7. Ne sont pas agréables les vers terminés par une diction monosyllabe :

Abraam Patriarca, è David *re.*

Cependant, tous ces vices énoncés sont autorisés par des auteurs respectables, et qu'on pourrait imiter si l'on sait saisir l'*à-propos*, et si on se trouve dans les mêmes circonstances de nécessité, qui permettent, ou du moins tolèrent ces petits défauts. On les permet en effet, quoique rarement, dans les poëmes de longue haleine.

Ainsi, ne péche pas contre la règle septième, le célèbre *Maggi*, qui, dans un sonnet badin, forme un sonnet où presque chaque vers est terminé par un monosyllabe. *Voyez* le §. 164, dans mon *Traité sur la Prononciation*. Et ne péche pas contre la règle troisième, celui qui, en des occasions convenables, compose des vers où il veut faire briller exprès un jeu de mots, et qui fait voir dans ce même jeu l'excellence de son imagination.

Enfin, ne péche contre la deuxième règle, *Tasso*, quand au chant premier de sa *Gerusalemme liberata*, il dit :

> Ali bianche vestì ch'àn d'or le cime,
> *Infaticabilmente* agili, e preste.

Et au chant 53 :

> Me tosto ignudo spirto, ombra seguace,
> *Indivisibilmente* a lato avrai.

Et *Petrarca*, dans la *Canzone* 8 :

> Quasi *invisibilmente* amor traluce.

Tasso est admirable dans le premier vers de la stance 90, chant 1., dans lequel, voulant

peindre le caractère d'*Aladin*, roi de Jérusalem, il dit :

Spietatamente è cauto : e non obblia, etc.

Ce qui a été imité par *Frugoni*, au sonnet du §. 132 dans mon recueil, où, pour peindre *Annibale* sur les Alpes, il dit :

Ferocemente la visiera bruna, etc.

Petrarca ne pouvait exprimer plus agréablement ce vers du *Sonnet* 2 :

Celatamente amor l'arco riprese.

Et *Guarini* a bien logé le mot *irrémisibilmente*, pour exprimer et peindre un homme condamné à une peine, sans espoir de pardon :

Irremisibilmente condannata.

Pour bien placer ces mots, il faut, non pas avoir ce qu'on appelle *esprit;* mais plutôt ce que *Muratori* dans sa *Parfaite Poésie*, appelle *ingegno*, qui sait donner à tout son *à propos*. Il est vrai que ces sortes de dictions longues diminuent les accens, et les césures; mais dans ces trois vers cités, les mots quoique longs donnent aux vers l'accent sur la sixième, et la césure après la septième, ce qu'il faut pour leur harmonie. *V*. 124.

CHAPITRE III.

DES DIFFÉRENTES SORTES DE COMPOSITIONS POÉTIQUES.

§. 164. Jusqu'ici j'ai parlé de la construction matérielle des vers, de leur texture, chacun en différent nombre de syllabes, et différente position d'accents : reste à parler de l'arrangement des vers entr'eux, et des différentes sortes de compositions régulières, formées par ces vers mêmes.

§. 165. Les compositions les plus usitées dans la langue italienne, sont le *Sonetto*, les *Terzine* ou *Terza rima*, *l'Ottava rima*, la *Canzonetta*, l'*Anacreontica*, le *Recitativo* et *l'Aria*, la *Canzone* ou *Oda*, l'*Ode saffica*, le *Madrigale*, la *Ballata*, la *Sestina*, l'*Idilio*, le *Ditirambo*, le *Rotondello* et la *Barzelletta*, l'*Epigramma*, l'*Epitaffio*, les *Indovinilli* ou *Riboboli*, l'*Epitalamio*, l'*Epinicedio*, l'*Epinico* et

l'*Esoterico*. Je parlerai de chacun d'eux distinctement, et en premier lieu du *Sonetto*.

DU SONETTO.

§. 166. Le *Sonetto* (Sonnet) est un petit poëme lirique, composé de vers de onze syllabes, et du nombre de quartorze vers rimés en deux quatrins, et deux tercets.

§. 167. Il n'y a rien de plus beau dans la poésie que le sonnet, quand il est bien exécuté dans toutes ses parties. Les pensées doivent être sublimes et choisies, ses expressions vives et frappantes; rien qui soit en lui ou indifférent ou médiocre, tout doit y marquer la perfection : On dit avec raison, que

« Un sonnet sans défaut vaut seul un grand poëme ».
Boil.

Tels sont les caractères qui brillent dans les sonnets de *Petrarca*, et ceux qui l'ont imité, comme *Maggi*, *Bembo*, *Felicaja*, *Zappi*, etc.

§. 168. Mais ces caractères essentiels ne sont point l'objet du présent Traité: ils sont les mêmes chez toutes les nations :

ils sont renfermés en tout ce que disent *Horace* et *Boileau* dans leur art poétique, et l'incomparable Louis-Antoine *Muratori*, dans son excellent ouvrage de la *Perfetta Poesia.*

§. 169. Rien donc de plus difficile qu'un Sonnet : pour s'y livrer à cette espèce de composition sublime, il faut d'avance mesurer ses forces :

Sumite materiam vestris, qui scribitis, æquam
Viribus; et versate diu quid ferre recusant,
Quid valeant humeri.....

Que si, en réfléchissant sérieusement, nous pourrions dire pour former un sonnet, ce que *Petrarca* dit de la beauté de madame *Laura*, qu'il n'osait pas louer en vers :

Ma vedo peso non delle mie braccia
Nè opra da limar colla mia lima.

en ce cas-là, il sera mieux de diriger notre poésie à un autre genre de poëme agréable, et plus facile. En cette occasion, les Italiens répètent toujours les vers de *Menzini* qui dit :

In questo di Procuste orrido letto

Chi ti sforza a giacer? forse in rovina
Andrà Parnaso senza il tuo sonetto?

§. 170. Pour le reste, rien de plus facile que la structure matérielle d'un Sonnet, suffisamment énoncé dans la définition ci-dessus. Le Sonnet est formé de quatorze vers, de onze syllabes (quoiqu'il se trouve des Sonnets, dont les vers sont *ottonarii*, ou *settenarii*, *voyez* §. 173.) : il se divise en deux quatrins (ou *quaternari*, ou *quartetti*, c'est-à-dire, stance de quatre vers); et en deux tercets ou *terzetti*, (stance de trois vers).

§. 171. Les deux quatrins, qui sont les huits premiers vers, n'ont que deux rimes qui ordinairement sont entremêlées de quatre différentes manières, que j'indiquerai par les simples bouts rimés, notés par des chiffres qui répondent au nombre des vers.

Première manière la plus usitée, à rime serrée.

1re. Ano.—5e. Ano.
2e. Ore. —6e. Ore.
3e. Ore. —7e. Ore.
4e. Ano.—8e. Ano.

Seconde manière, à rime alternée.

1r. Asto.——5e. Asto.
2e. Era. ——6e. Era.
3e. Asto.——7e. Asto.
4e. Era. ——8e. Era.

Troisième manière à rime alternée ; mais un peu différente de l'autre.

1re. Idi. ——5. Ezzo.
2e. Ezzo.——6. Idi.
3e. Idi. ——7. Ezzo.
4e. Ezzo.——8. Idi.

Quatrième manière mixte à rime serrée et alternée.

1re. Ente. ——5e. Eme.
2e. Eme. ——6e. Ente.
3e. Ente.——7e. Ente.
4e. Eme. ——8e. Eme.

Tout les bouts de vers qui forment la rime, peuvent être variés selon le goût du poëte ; mais toujours avec l'arrangement ci-dessus indiqué.

§. 172. Quant à la rime des tercets qui sont les derniers vers, ils peuvent être ordonnés en quatre différens modes :

Première manière, de trois rimes différentes en italien, Rima atterzata, *usitée par Petrarca :*

1re. Cetto. —— 4e. Cetto.
2e. Ente. —— 5e. Ente.
3e. Ogno. —— 6e. Ogno.

Seconde manière, de trois rimes différentes, usitée par Petrarca.

1re. Anti. —— 4e. Embra.
2e. Embra. —— 5e. Anti.
3e. Ane. —— 6e. Ane.

Troisième manière, de deux rimes différentes en italien, rima incatenata, *et la plus en usage.*

1re. Ice. —— 4e. Ante.
2e. Ante. —— 5e. Ice.
3e. Ice. —— 6e. Ante.

Quatrième manière, de deux rimes différentes, et la moins usitée.

1re. Ate. —— 4e. Oria.
2e. Oria. —— 5e. Ate.
3e. Oria. —— 6e. Ate.

Je ne trouve pas de moyen plus simple et plus clair pour faire comprendre le différent arrangement de rimes qu'on emploie dans le Sonnet. D'ailleurs les Sonnets qui se trouvent dans mon recueil, valent mieux que les règles; et l'on peut s'en servir pour guide à la conduite de la rime.

§. 173. Dans le style burlesque, on peut ajouter au quatorzième vers du Sonnet, d'autres vers à la fin qui font comme une queue; c'est ce qui le fait appeler *Sonetto colla coda*.

Voici deux Sonnets, pour servir de règle à ceux qui voudront en faire usage.

SONNET

De M. *Della Casa* à M. *Ant. Mirandolano.*

Se in vece di midolla, piene l'ossa
 Ser Antoniuzzo, di scienza avete;
 Ditemi: chi fu pria, la messa, o il prete?
 O la campana picciola, o la grossa?
Perché la rapa pel traverso ingrossa,
 E crescer lungo il ravanel vedete,
 L'un dolce, et l'altro forte? Or qui potete,
 Per esser voi Lombardo, aver gran possa.
E diretecci ancor, perchè gli Ebrei

Son differenti dai Samaritani
Molto più, che gli Sguizzer da' Caldei?
E perchè tutti voi mirandolani
Gentiluomini siete, e non plebei,
Come son, dite voi, tutti i toscani?
E perchè gatte, e cani
E ancor, le scimmie àn senza peli il tondo,
E ci son più coglion, ch' uomini al mondo?

Sonetto colla coda del Burghello.

Va in mercato Giorgin, tien quì un grosso
Togli una libra, e mezza di castrone
Dallo spicchio del petto, o dall' arcione;
Dì a peccion che non ti dia troppo osso.
Ispacciati, sta sù, mettiti in dosso,
E fa di comperare un buon popone;
Fiutalo che non sia zucca, o mellone,
Tolo (1) dal sacco, che non sia percosso:
Se del buon non avessero i foresi
Ingegnati averne un dai pollaiuoli,
Costi che vuole, chè son bene spesi:
Togli un mazzo tra cavolo, e fagiuoli.
Un mazzo: non dir poi, io non t'intesi;

(1) *Tolo, toglilo*, prends-le.

E del resto toi (1) fichi castagniuoli
Colti senza picciuoli,
Che la balia abbia tolto loro il latte
E pajansi azzuffati colle gatte.

§. 174. Il y a des sonnets dont les vers sont *ottonarii*, et on les appelle *Sonnetti anacreontici :* il y en a aussi de vers *settenarii*, et même de *quinarii :* voici un exemple de ces derniers, tiré des Sonnets de *Bassani :*

SONNETTO.

Gentil Vinegia
Degna d'impero
Ovunque il vero
Onor si pregia :

Tua virtù egregia
Del trace fiero
L'ardir primiero
Già frange, e spreggia.

Corcira il dica
Dov'or fa nido
Tua gloria antica :

E in ogni lido
L'oste nemica
Ne teme il grido.

---

(1) *Toi, togli*; prends.

Exemple d'un autre Sonnet anacréontique formé de vers Settenarii *, fait par* Antonio Tommassi :

Questo capro maledetto
Mena il gregge in certe rupi,
Che mi par, che per dispetto
Voglia porlo in bocca à lupi.
Ma s' ei segue, io son costretto
Di lasciarlo in questi cupi
Antri agli orsi, o un dì lo getto
Giù per balze, e per dirupi.
Ed il teschio, e il corno invitto
Onde altier cozza, e guerreggia,
E soverchia ogni conflitto;
Vo' che là pender si veggia
Sul liceo con questo scritto :
Perchè mal guidò la greggia.

§. 175. Il ne sera pas hors de propos de donner une idée du sonnet à *rima obligata*, qui répond en quelque sorte aux *bouts rimés* des Français. Cela arrive quand on répond à un autre sonnet, ou sur les mêmes rimes, ou sur les mêmes paroles qui terminent tous les vers du sonnet à qui l'on veut répondre; ce dernier engagement est extrêmement diffi-

cile : cependant , on rencontre bien des exemples, non seulement dans les sonnets de *Petrarca*, mais aussi dans les poésies des modernes auteurs, comme dans ces sonnets, dans lesquels un Cardinal de Rome, répond à son père, qui lui écrit de Venise un sonnet qui commence par les vers suivans :

« Lasso! che feci? abbandonai la bella
» Sponda del Tebro, e volsi all' adria il piede, etc. »

Et le fils lui répond ainsi :

» Padre la via de' saggi è sempre bella:
» E virtù fra' disastri à fermo il piede :
» Nè giunger può di gloria all' alta sede
» Chi l'interna non vince aspra procella, etc. »

Je ne rapporte pas tous entiers ces deux sonnets admirables ; car malheureusement il sont effacés de ma mémoire (1).

---

(1) Le style des sonnets (ainsi que toute autre espèce de composition) s'accommode toujours à la qualité de la matière qu'on veut traiter. Le style grave et majestueux dont sont ornés les sonnets de *Costanzo*, de *Casa*, de *Coppetta*, et d'autres excellens auteurs qui chantèrent des matières graves et sublimes, n'est pas le même que celui d'une matière triviale et minutieuse. On distingue pour cela, des sonnets sublimes, ceux qu'on

DE L'ENJAMBEMENT DES VERS DANS LES DIFFÉRENTES SORTES DE COMPOSITIONS.

§. 176. Les vers composés ensemble pour former les différentes sortes de poëme, souffrent volontiers l'enjambement. En commençant donc à parler des différentes sortes de compositions poétiques, je ne trouve pas déplacées quelques observations sur l'*enjambement des vers*, dont les règles et l'usage sont communs à chaque espèce de compositions.

§. 177. Les poëtes français rejettent, comme donnant atteinte à la grâce et à l'harmonie des vers, leur enjambement qui suspend le sens, et coupe les phrases entre un vers et l'autre : je ne vois pas ce défaut de grâce et d'harmonie qui en résulterait aux vers français, quand ils

---

appelle sonnets *pastorali*, sonnets *pescatorii*, sonnets *marittimi*, sonnets *polifemici*, sonnets *pedanteschi*. On voit plusieurs de ces compositions dans les rimes de *Marini*, de *Sannazaro*, et autres auteurs. (Voyez le *Traité sur la Poésie italienne de Giuseppe* M. *Andrucci*, lib. 2, distinct. 2, cap. 1, et les suivans.

voudraient faire un usage raisonnable, et à propos, de l'enjambement : comme je ne l'observe pas dans la poésie des Grecs, des Latins et des Italiens. Je lis dans Voltaire des vers enjambés :

» Si mes lecteurs n'ont pas perdu le fil
» De mon discours, etc. *Vol. la Puc.*

Chez ces derniers, l'enjambement des vers en augmente la beauté, en évite la monotonie, les approche plus de la nature, et le goût en est presque général. M. *Restaut* place la versification française au-dessus de l'italienne et de la latine par ce seul article de l'enjambement, qu'il appelle un défaut. Je crois qu'il se trompe en cela : est-ce que les Latins et les Italiens ne peuvent pas l'éviter, s'il le faut, pour la perfection de leur poésie ? ou, seraient-ils incapables d'en sentir, ainsi que les Français, le défaut de grâce et la blessure de l'oreille ?

Qu'on dise plutôt, que les Français sont obligés de l'éviter pour couvrir en partie le défaut d'harmonie qui doit se faire sentir dans les vers mesurés simplement par syllabes. Les vers sans être enjambés, outre

l'uniformité fatigante qu'ils produisent, portent une empreinte de puérilité et de pauvreté. Voyez l'abbé d'*Olivet*, *Pros. Fran.*, page 119. Ci-dessus, au §. 174, on trouve un exemple qui vient à l'appui de ce que je viens de dire sur l'enjambement des vers :

Lasso che feci ? abbandonnai la *bella*
Sponda del Tebro, etc.

Ici l'adjectif est séparé du substantif.

Le *Tasso* dit :

Gli occhi in giù volse, e in un sol punto, e in *una*
Vista, mirò ciò che in se il mondo aduna.
E lodato sia tu disse, che ai *servi*
Tuoi volgi gli occhi, e il regno anche mi servi, etc. etc.

Voici un sonnet de *Casa*, tout parsemé de vers enjambés :

S O N N E T T O.

O sonno, o della cheta umida *ombrosa*
Notte, placido figlio : oh de' *mortali*
Egri conforto, oblio dolce de' mali
Sì gravi, ond' è la vita, aspra e nojosa.
Soccorri al core omai, che langue, e *posa*
Non àve, e queste membra stanche, e *frali*

Solleva : a me ten vola, o sonno, e l'*ali*
Tue brune sovra me distendi, e posa.
Ov' è il silenzio che il dì fugge, e il lume?
E i lievi sogni, che con non *sicure*
Vestigia di seguirti àn per costume?
Lasso! che invan te chiamo, e queste *oscure*
E gelide ombre invan lusingo : oh piume
D'asprezza colme! oh notti acerbe, e dure!

Il ne manque pas des exemples dans lesquels on voit enjamber les mots même qu'on divise en deux parties, dont une est à la fin du vers, et l'autre au commencement du vers qui le suit :

Dante. Così quelle carole *differente-*
Mente dansando.

Onest. Bol. La dispietata, che m' à giunto il *giovi-*
Di della Cena.

Ariosto. Fece la Donna di sua man le *sopra-*
Vesti, etc.

Dans l'exemple suivant l'article même se sépare du nom qu'il accompagne :

Ariosto. Differir questa pugna finchè *de le*
Forze di Carlo.
Tre dì, e tre notti andammo errando *ne le*
Minacciose onde.

C'est pour l'enjambement des vers qu'est admirable la stance de *Tasso*, qui peint la mort de Clorinde tuée par *Tancredi.*

(*Voyez* §. 136 de mon Recueil.)

> E la man nuda, e fredda alzando *verso*
> Il cavaliero, etc.

Ici la préposition *verso* est séparée du mot auquel elle est liée; et par cet enjambement, le poëte fait voir le mouvement lent et faible d'une main qui se lève *(alzando)*, et qui n'achève pas là son action; elle l'achève en retombant sans vigueur, et entraînée par son propre poids *(verso il cavaliero).*

§. 178. Sans entrer en discussion sur ce qui convient ou ne convient pas au goût, et au génie de la langue française, et de tout ce qui tient à l'usage reçu par les littérateurs d'une nation (car tout cela ne s'oppose point à l'intime ressemblance entre les deux langues); je répète que l'enjambement des vers est permis dans la versification italienne; mais j'ajoute qu'en certaines occasions, il faut l'éviter.

§. 179. Dans les sonnets, l'enjambement n'est pas agréable entre le dernier vers du

premier *quartetto*, et le premier vers du second. Il est bien plus désagréable entre le dernier vers du second *quartetto*, et le premier vers du premier *terzetto*. On évite aussi l'enjambement entre le premier *terzetto* et le second. L'exemple de ces règles se trouve dans tous les sonnets de mon Recueil.

§. 180. Quoiqu'on trouve dans les auteurs quelqu'exemple qui fasse voir le contraire de ce que je viens d'avancer au §. précédent ; néanmoins (selon mon avis), on ferait bien de ne point les imiter.

§. 181. En général , dans toutes les pièces qui sont distinguées par stances , il faut qu'entre une stance et l'autre la phrase soit accomplie et terminée par des mots et expressions vives et sententieuses , ou du moins qu'ils soient suspendues par une division de sens , qui , en orthographe , est marquée par un point et virgule ; c'est presque comme en français , où la règle est indispensable , que le sens doit finir avec le dernier vers de chaque strophe. Cela sert à faire remarquer une pause , ou repos, qui fait sentir une distribution harmonique de sens et de paroles , qui donne haleine pour

entreprendre la stance suivante : et ce repos s'appelle *césure* entre les strophes.

DE LA TERZA RIMA.

§. 182. Les triomphes de *Petrarca*, la divine comédie de *Dante*, et bien d'autres matières qui appartiennent aux élégies, aux églogues, aux lettres, aux histoires, et aux satyres, sont tous le sujet de la *Terza Rima*, ou des *terzetti*, dont *Dante* fut le premier inventeur : *Benedetto Menzini*, auteur du XVIIe. siècle, s'en est servi pour son poëme sur l'*Arte poetica*.

§. 183. Elle est divisée en plusieurs stances ou strophes de trois vers, chacun de onze syllabes : chaque stance s'appelle *terzetto terset*, car il est composé de trois vers. Le nombre de ces stances n'est point déterminé, mais rapporté à la matière qui en est le sujet : il excède ordinairement celui de cinquante stances, comme on pourra l'observer dans les poëmes des triomphes de *Petrarça*.

La rime est combinée de manière que le premier vers rime avec le troisième de

la première stance , le second vers rime avec le premier et troisième de la seconde stance, le second vers de la seconde stance avec le premier et le troisième de la troisième stance , et ainsi des autres jusqu'à la fin ; de sorte que tous les seconds vers de chaque strophe , fournissent la rime aux strophes suivantes, avec l'ordre suivant :

1er. Vidi
2e. Sbigottito
3e. Fidi.
1re. Fallito
2e. Lui
3e. Schernito.
1er. Sui
2e. Tempo
3e. Cui, etc.

Voici un exemple de ce que j'avance, tiré de *Petrarca*, dans le *Trionfo della Divinità :*

Da poi che sotto il ciel cosa non vidi
  Stabile , e ferma, tutto sbigottito
  Mi volsi, e dissi : *guarda in che ti fidi.*
Risposi, nel signor , che mai fallito
  Non à promessa a chi si fida in lui ,
  Ma veggio ben il mondo m' à schernito.
E sento quel ch'io sono, e quel ch'io fui ;

E veggio andar, anzi volar il tempo,
E doler mi vorrei, nè so di cui.
Che la colpa è pur mia che più per tempo
Dovea aprir gli occhi, e non tardar al fine:
Che a dir il vero, ormai troppo m'attempo.

En lisant ce triomphe jusqu'au bout, on verra que, pour ne pas laisser le second vers du dernier *terzetto* sans rime, l'on ajoute un autre vers qui, rimant avec ce second, accomplit la rime entière, et marque, comme dernier, la fin de la composition. C'est ainsi qu'est terminée la *terza rima* précitée:

1 Felice sasso, che il bel viso serra!
2 Che poi che avrà ripreso il suo bel velo,
3 Se fu beato chi la vide in terra,
4 Or che fia dunque a rivederla in Cielo?

Ce quatrième vers est placé ici contre l'ordre des tercets, pour rimer avec *velo*.

DE L'OTTAVA RIMA.

§. 184. L'*Ottava rima*, dite aussi simplement *ottava*, ou stance de huit vers *endecasillabi*, inventée par Jean *Boccace*, est le genre de versification usitée par les

grands génies d'Italie, dans leurs poëmes immortels : elle est composée de plusieurs chants divisés en un grand nombre de stances, en *ottava rima* dont *le Tasso* fit usage dans la *Gerusalemme liberata* ; l'*Ariosto* dans l'*Orlando furioso* ; Alexandre *Tassoni* dans la *Secchia rapita* ; et le chevalier *Marini* dans la *Stragge degl'innocenti.*

§. 185. C'est de l'*Ottava rima* que se sert à présent l'abbé *Casti* dans ses poëmes, dans ses poésies facétieuses qu'il dédie aux dames, et qui font les délices des Italiens, et des littérateurs étrangers. Cet homme heureux sait réunir, dans ses chants, la sublimité et la noblesse de *Tasso*, au style facile et pittoresque d'*Ariosto.*

§. 186. La rime de l'*Ottava* est combinée de manière que les premiers six vers, riment entr'eux alternativement, et les deux derniers riment ensemble comme dans la table suivante :

1er. Ano.	——	5e. Ano.
2e. Isto.	——	6e. Isto.
3e. Ano.	——	7e. Anti.
4e. Isto.	——	8e. Anti.

Voici deux *Ottave* de *Tasso,* chant 5, qui pourront servir d'exemple :

Risponde il Capitan : da' più sublimi
Ad ubbidir imparino i più bassi :
Mal Tancredi consigli, e male estimi,
Se vuoi che i grandi in lor balia io lassi.
Qual fora imperio il mio, se a' vili ed imi
Se duce della plebe io commandassi ?
Scettro impotente, e vergognoso impero,
Se con tal legge è dato, io più no'l chero.
Raimondo imitator della severa
Rigida antichità, lodava i detti :
Con tal legge, dicea, chi bene impera
Si rende venerabile a' soggetti :
Che già non è la disciplina intera,
Ov' uom perdono, e non castigo aspetti :
Cade ogni regno, e ruinoso, e senza
La base del timor ogni clemenza.

DE LA CAZONE, OU ODA.

§. 187. Rien de plus difficile, rien de plus compliqué, mais en même temps, rien de plus grand, de plus sublime et de plus propre à traiter des grands sujets lyrique, que

la *Canzone* proprement dite ou *Oda*. Il n'est pas donné à tous les poètes d'y réussir avec honneur; et l'entreprise alarmante se montre du côté de la rareté de cette sorte de composition. J'invite pour cela mes lecteurs à lire les *Canzoni* de *Pertrarca*, précisément celles qui célèbrent les yeux de dame *Laura*, par lesquelles la première *Canzone* commence ainsi :

Gentil mia donna io veggio
Nel muover de' vostri occhi un dolce lume
Che mi mostra la via che al ciel conduce, etc.

ainsi que les *Canzoni* de *Felicaja*, et particulièrement celles qu'il adresse au roi de Pologne et à l'Être suprême.

§. 188. Par la lecture de ces chefs-d'œuvre, on observera que la *Canzone* est une pièce composée de plusieurs stances de vers *endecasillabi* et *Settenarii*, entremêlés, avec des règles invariables et uniformes en chacune d'elles. On observera que, dans la première stance qui dirige les autres, l'ordre des rimes et la variation des vers sont toujours arbitraires, selon le bon goût du poète : je dis selon *le bon goût* du poète; car il

faut réfléchir que ce mélange de vers *settenarii* et *endecasillabi*, n'est pas jeté au hasard, et sans délibération, comme on pense; ils sont l'effet d'une méditation prématurée du poète, qui veut donner à la composition de la douceur et de la vivacité, par le moyen des *settenarii*; de la gravité, et de la majesté, par le moyen des *endecasillabi*. On verra qu'une *Canzone* ne peut ordinairement excéder le nombre de quinze stances, et chaque stance ne peut excéder le nombre de vingt vers.

§. 189. On observera enfin, qu'à la fin de chaque *Canzone*, il y a une petite stance, qu'on appelle *Commiato*, (congé) qui est comme un congé qu'on donne à la *Canzone*, à qui on adresse cette dernière stance, bien plus petite que les autres. Dans la *Canzone* 27 de *Petrarca*, le congé est le suivant :

Se tu avessi ornamento quant' ài voglie,
Potresti arditamente
Lasciar le selve, e gir infra la gente.

La *Canzone* 26 du même auteur, est terminée par le congé suivant qui est bien plaisant :

O poverella mia quanto sei rozza !
Credo che te'l conoschi :
Rimanti in questi boschi.

Il serait très-long de détailler avec précision tout les caractères de la *Canzone* : la lecture des auteurs italiens et précisément de *Petrarca*, pourra seulement faire connaître la différente texture des *Canzoni*, et y faire faire les observations nécessaires.

§. 190. Dans la *Canzone* 6 de *Petrarca*,

Verdi panni sanguigni oscuri, e persi.

ils remarqueront une sorte de composition qu'on appelle *Distesa*, dans laquelle chaque stance est composée de sept vers, et chaque vers rime avec ceux de la première stance ; et les mots *bella*, et *tira* au commencement des vers de la première stance, riment également avec le commencement des vers des stances suivantes.

DE L'ODE SAFFICA.

§. 191. Entre les Odes on remarque aussi l'*Ode Saffica*, dite ainsi de *Sapho*, qui en

fut l'inventrice. Cette Ode est une pièce de plusieurs strophes de quatre vers, dont les premiers sont *endecasillabi*, et le dernier de cinq syllabes, qui lui donne une grâce infinie.

Voici une strophe traduite, des poésies de *Sapho* même, qui sert à en indiquer la construction :

Sottil fuoco vorace entro le vene
Gli occhi mi benda, più non odo, e sento
Che vivo ancor ; ma vivo delle pene
Coll' alimento.
Scorre per le convulse membra un gelo
Delle stille di morte : io mi scoloro,
Siccome il fior diviso dallo stelo :
Ecco ch'io moro.

Voici d'autres strophes composées par moi-même. (*Voyez* dans mon *Traité de la Prononciation*, la collection de poésie vers la fin).

Debol giudizio uman, come spesso erra !
Nuovi Tifei che imposer monte a monte
Ersero incontro al ciel per fargli guerra
L'audace fronte.....etc.

Quand ecco a un punto, un placido sorriso
S'apre nel ciel : l'onda mugghiante tace :
Salva è la nave : e balenar ravviso
L'arco di pace..etc..

§. 192. Dans toutes ces strophes, le premier vers rime avec le troisième, et le second avec le quatrième.

Il y en a encore de ceux qui sont à rime serrée (*Voyez* §. 170.); c'est-à-dire, le premier rime avec le quatrième, et le second avec le troisième.

Tous les sujets d'amour, de louange, et en particulier les descriptions pathétiques, peuvent être chantés dans l'*Ode Saffica*.

DE LA CANSONETTA, ET DE L'ANACREONTICA.

§. 193. La *Canzonetta*, ou petite chanson, diminutif de *Canzone*, est une composition de petits vers divisés avec régularité en tant de strophes, et qui roulent ordinairement sur des sujets galans, tendres et agréables.

§. 194. Elle est la plus usitée et la plus facile. Le style est simple et fleuri, et il varie selon le jugement du poète et la

qualité de la matière. Si l'on imite le style d'*Anacréon*, et qu'on l'orne de sa simplicité et de toutes ses grâces, elle prend le nom d'*Anacreontica*, inventée par *Bernardo Tasso*, et perfectionnée par *Menzini*, *Chiabrera*, et autres génies de l'Italie. C'est la *Canzonetta* qu'on choisit ordinairement pour être chantée en musique.

§. 195. Ses strophes, dont le nombre est indéterminé, mais qui doit toujours être discret ; ses strophes, dis-je, sont composées ordinairement de six, et de quatre vers. Les vers sont, tantôt mêlés, et uniformes dans la mesure, mais presque toujours rimés. Dans la strophe on trouve souvent quelques vers qui sont *sciolti* ou déliés de la rime, précisément si le vers est *sdrucciolo* ou *tronco*. La rime peut être serrée ou alternée : si la strophe est de dix ou six vers, les deux premiers, ou les deux derniers, peuvent rimer ensemble.

§. 196. On voit des strophes composées à la fois de vers *sdruccioli*, *piani*, et *tronchi*. Le *sdrucciolo* ainsi que le *tronco*, quelquefois riment et quelquefois ne riment pas ; en un mot, la modification de la *Canzonetta*

par rapport à la rime, et sa différente combinaison par rapport au nombre et à la qualité des vers, peut être variée à plaisir, et selon le goût du poète; mais avec une loi, que la *Canzonetta* doit observer une distribution égale et une régularité constante, de manière que toutes les strophes doivent être modelées sur la première qu'on façonne à plaisir.

§. 197. Les *Canzonette* de *Chiabrera*, sont tout-à-fait charmantes : et sont dignes d'être lues celles de *Rolli*, de *Pignotti* et d'autres poëtes italiens. Dans les poésies de l'abbé *Metastasio*, on lit toujours, avec plaisir, la *Canzonetta*, dont le titre est la *Partenza*, et l'autre qui a pour titre *la Libertà ;* cette dernière commence ainsi :

Grazie agl' inganni tuoi,
  Alfin respiro, o Nice :
  Al fin d'un infelice
  Ebber gli dei pietà.
Sento da' lacci suoi
  Sento, che l'alma è sciolta :
  Non sogno questa volta,
  Non sogno libertà.

Dans mon receuil de morceaux choisis, aux §. 131, 137, 138, etc., on trouvera des *Canzonette* de différentes combinaisons: c'est-là que je renvoie mes lecteurs pour comparer les règles du présent Traité.

DU RECITATIVO, *DE L'*ARIA *ET DES* CANTATE.

§. 198. Tous les opéra comiques et dramatiques ne sont composés que de *Recitativi*, et d'*Arie* ou *Ariette*. Les entretiens entre deux, trois, quatre acteurs, et plus encore, sont ce qu'on appelle *Recitativo;* et les couplets qui sont ordinairement placés à la fin de la scène, s'appellent *Arie* ou *Ariette*. Le *Recitativo* est nécessaire pour lier, dans les drames lyriques, l'action, et rendre le spectacle un : il est très-utile pour exprimer une multitude de choses, qui sont difficiles à rendre dans la musique chantante et cadencée.

§. 199. Les *Cantate* inventées dans le XVII[e]. siècle, sont proprement des pièces détachées, formées par un *Recitativo*, et

terminées par un *Aria* : on les chante ordinairement dans les serénades, dans les oratoires, et dans les églises.

§. 200. Entre les *Récitativi* et les *Ariette* les plus remarquables, on compte les monologues suivis d'un air simple, où les dialogues sont terminés par un duo (*Aria a due* ou *duetto*). Il y a aussi *il terzetto*, *il quartetto*, *il quintetto*, si l'air est chanté par trois, quatre ou cinq acteurs. Je choisirai les exemples dans les drames de *Métastasio*, pour charmer mes lecteurs par l'harmonie et la beauté de ses vers. Exemple d'un monologue, drame *la Clémenza di Tito. Sextus*, dont la vertu reste ébranlée par les atttaits de *Vitellia*, parle ainsi :

RECITATIVO.

Numi assistenza ! a poco a poco io perdo
L'arbitrio di me stesso.
Vitellia à in fronte
Un astro che governa il mio destino.
La superba lo sa : ne gode : ed io
Appena oso lagnarmi. O souraumano
Poter della beltá ! voi che dal cielo

Tal dono aveste ; ah non prendete esempio
Dalla tiranna mia :
Regnate, è giusto : ma non così severo,
Ma non sia così duro il vostro impero :

A r i a.

Opprimete i contumaci ;
Son gli sdegni allor permessi :
Ma infierir contro gli oppressi,
Questa è troppo crudeltà.
Non v'è trace immezzo ai traci,
Sì crudel che non risparmi
Quel meschin che getta l'armi,
Che si rende prigionier.

Exemple du même : drame *Catone in Utica. Caton* est indigné contre *Marzia*, sa fille, qui lui déclare son amour pour *César:*

R e c i t a t i v o.

Ah Prence ! Ah ingrata !
Amare un mio rivale !
Vantarlo in faccia mia ! stelle spietate,
A quale oltraggio i giorni miei serbate !

A R I A.

Dovea svenarti allora
Che apristi al dì le ciglia :
Dite : vedeste ancora
Un padre ed una figlia,
Perfida al par di lei,
Misero al par di me ?
L'ira soffrir saprei
D'ogni destin tiranno :
A questo solo affanno
Capace il cor non è.

Autre exemple de *Metastasio*, dans la *Didone Abbondonata*.

Empio ! l'orror che porta
Il rimorso d'un fallo anche felice,
La pace fra disastri,
Che produce virtù, come non senti ?
O sostegno del mondo,
Degli uomini ornamento e degli Dei,
Bella virtude, il mio piacer tu sei.

A R I A.

Se delle stelle tu non sei guida,
Fra le procelle dell' onda infida

Mai per quest' alma
Calma
Non v'è.
Tu m'assicuri ne' miei perigli :
Nelle sventure tu mi consigli :
E sol contento
Sento
Per te.

§. 201. Par ces exemples, et par la lecture des morceaux dans mon receuil §. 110, 116, etc., on s'appercevra aisément, que le *Recitativo* est composé des vers *endecasillabi* et *settenarii*, entremêlés à plaisir et selon le goût du poëte et la plupart sans rime : on s'apercevra que la plupart des vers sont enjambés, et que le dernier vers du *recitativo* doit être *endecasillabo*, et doit rimer avec le pénultième ; et qu'enfin, il y a des vers qui riment souvent au milieu des dialogues et des monologues.

§. 202. Exemple d'un dialogue du même *Metastasio*, drame, *Allessandro nell' Indie. Poro*, d'un caractère jaloux, reproche à *Cleofide* ses infidélités. *Cleofide*, fidèle, reproche à *Poro* sa jalousie mal fondée. Le

Recitativo et la moitié du *Duetto*, sont d'un style ironique :

R E C I T A T I V O.

Poro, e Cleofide.

Poro. Lode agli Dei : son persuaso al fine
Della tua fedeltà. *Cleof* : Lode agli Dei
Poro di me si fida,
Più geloso non è. *Por* : Dov'è chi dice
Che un feminil pensiero
Dell' aura è più leggiero ? *Cleof* : Ov'è chi dice
Che più del mare un sospettoso amante,
E'torbido incostante ?
Io non lo credo. *Por.* : ed io
Nol posso dir. *Cleof* : mi disinganna assai. . . . .
Por. Mi convince abbastanza,
Cleof. La placidezza tua. *Por* : La tua costanza.
Cleof. Ricordo il giuramento.
Poro. La promessa rammento.
Cleof. Si conosce. *Por* : Si vede. . . . .
Cleof. Che placido amator ! *Por* : Che bella fede !

A R I A.

Poro. Se mai turbo il tuo riposo,
Se m'accendo ad altro lume,
Pace mai non abbia il cor.

Cleof. Se mai più sarò geloso,
Mi punisca il sacro nume
Che dell'India è domator.
Poro. Infedel ! quest'è l'amore !
Cleof Mensogner ! quest'è la fede ?
à 2. { Chi non crede al mio dolore
Che lo possa un dì provar.
Poro. Per chi perdo, o giusti Dei
Il riposo dei miei giorni !
Cleof : A chi mai gli affetti miei
Giusti Dei serbai finora !
à 2. Ah si mora, e non si torni
Poro. Per l'ingrata
A sospirar.
Cleof. Per l'ingrato.

§. 203. Toutes les règles de la *Canzonetta* peuvent bien être appliquées à l'*Aria*, ou *Arietta*, qui dans le fond n'est qu'une petite *Canzonetta*, que le poète est obligé d'accommoder au chant. La seule différence entre l'une et l'autre, est que l'*Arietta*, dans les drames destinés pour le chant, n'excède, d'ordinaire, le nombre de deux ou de trois strophes; et que ces strophes ne sont pas constamment uniformes dans leur marche.

RAPPORT

DES AIRS ITALIENS ET FRANÇAIS AU CHANT.

§. 204. Le défaut de cette uniformité des airs, peut bien être attribué (à ce que je pense) à la gêne, et à la marche servile du poëte qui doit borner ses idées, sa versification, ses mots, à tout ce qui est convenable au théâtre. Et je vois que le célèbre abbé *Metastasio* fut obligé de se former un langage particulier pour se distinguer dans le genre de poésie qu'il entreprit (1).

---

(1) Les vers doivent avoir une disposition favorable pour être appliqués à la mélodie : *Questa disposizione* (*dit Lud. Zoccolo*) *consiste nella scelta di voci spedite e delicate, nella vaghezza de' contraposti, nella grazia di certi scherzi, passaggi, rotture, fughe, ed altri si fatti lumi dell' orazione.*

La poésie destinée à la musique, doit être très-subordonnée à cette dernière : elle doit renoncer à plusieurs de ses avantages, pour mettre cette autre dans l'état de pouvoir déployer les siens. « La musique » a dit à la poésie ; puisque nous allons nous mon- » trer ensemble, faites-vous petite, pour que je pa- » raisse grande ; soyez faible, pour que je sois puissante ; » dépouillez une partie de vos ornemens, pour faire » briller tous les miens. » *La Harpe.*

§. 205. Qu'il me soit permis ici de faire, en passant, quelques réflexions détachées qui

---

Du temps de *Louis* XIV, le célèbre musicien *Lulli* ordonnait en maître sur la modification des vers destinés à l'opéra : et le poète *Quinault* ne dédaigna pas de se prêter à ses desirs. On dit que *Lulli* prétendait souvent des airs tous en rime masculine. « *Quinault* » a fait voir combien on pouvait rendre la langue » souple et flexible. » « Il avait beaucoup d'esprit, » dit *Boileau*, et un talent tout particulier pour faire » des vers bons à être mis en chant ; mais ses vers » n'étaient pas d'une grande force, ni d'une grande » élévation : c'est leur faiblesse même qui les rendait » d'autant plus propres pour la musique. »

Quinault a dans ses vers efféminés une facilité, une mollesse, une douceur qu'il est difficile d'égaler ; ce qui prouve, non pas que *Quinault* soit un grand poëte, mais que c'est de tous les poëtes le plus favorable à la musique : il possède (dit M. *Goeffroi*) cet art de dire des jolis riens, et des niaiseries agréables :

,, La seule affaire
,, D'une bergère,
,, Est de songer
,, A son berger.

Voilà ce qu'il faut pour la musique. On admire aussi dans les airs de ce poëte une certaine égalité de vers, pour laquelle le musicien n'est pas assujetti à l'inconvénient de changer quelquefois deux et trois fois de musique dans le même couplet.

d'ailleurs ne sont pas très-éloignées de la matière en question, par rapport aux airs destinés à la musique. On sait par-tout que la poésie lirique est destinée au chant, auquel le poëte doit absolument l'accommoder, en suivant ses phrases, ses mesures, ses temps.

La musique (dit l'abbé d'*Olivet*) n'est, à proprement dire, qu'une extension de la prosodie : et comme la prosodie est l'ame du discours, la musique aussi est l'ame du sentiment à inspirer, et doit varier selon les sentimens mêmes, par les différentes inflexions de la voix et des accens. Le musicien doit tout employer pour animer et vivifier les notes, en exprimant le sens des paroles : il doit presser, ou ralentir la mesure du chant, selon le sentiment exprimé par la force des mots ; de manière que la valeur des notes s'accorde parfaitement avec celle des mots et des syllabes.

§. 206. La poésie et la musique doivent se marier ensemble (je me sers de l'expression d'un savant de nos jours) pour produire un même effet : une pièce où le musicien n'est pas d'accord avec le poëte, est un fléau pour l'oreille, qui fait murmurer le bon sens, qui

fait bailler les hommes patiens, et qui excite les impatiens à siffler. Il ne faut pas être musicien (1) pour développer la simplicité de ces idées, dont les principes sont dans la nature qui nous parle par les organes de l'oreille.

§. 207. L'harmonie des vers est mesurée par les cadences qui sont l'effet naturel de l'accent. La cadence est aussi une qualité de la bonne musique; elle excite un sentiment vif de la mesure, ensorte que le rithme et l'harmonie concourent le plus parfaitement qu'il est possible, à faire sentir le mouvement. Enfin, pour obtenir une bonne musique, il faut réunir ensemble dans le rithme musical la mesure du chant, celle de la prosodie, et celle des vers. Il faut donc qu'un bon musicien soit poëte lui-même (2).

---

(1) M. *de La Harpe*, dans son ouvrage sur la *Littérature française*, tom. 12, pag. 235. append. à la sect. 4, répond pour moi à ceux qui voudront me reprocher que, sans savoir l'art de la musique, je m'en mêle hardiment, en déployant mes idées et mes réflexions.

(2) « Les anciens musiciens ou compositeurs, dit » *J. J. Rousseau*, dans son *Dictionnaire de la Mu-* » *sique*, étaient des poëtes, des philosophes et des

§. 208. On pourra, sans se tromper, considérer la poésie comme la fille de la musique:

» orateurs de premier ordre : tels étaient *Orphée*, » *Terpandre*, *Stesichore*, etc.

» Aussi *Boëce* ne veut-il pas honorer du nom de » musicien celui qui pratique seulement la musique » par le seul ministère des doigts et de la voix ; mais » celui qui possède cette science par les raisonnemens » et la spéculation. Et il semble de plus, que pour » s'élever aux grandes expressions de la musique ora- » toire et imitative, il faudrait avoir fait une étude » particulière des passions humaines, et du langage de » la nature. »

Mais plus de tout, le musicien doit être poëte (et dans le nom de poëte sont comprises toutes les qualités possibles nécessaires à un grand philosophe, à un grand littérateur). « L'idée du rithme, dit *J. J. Rousseau*, » entre nécessairement dans celle de la mélodie. Un » chant n'est un chant qu'autant qu'il est mesuré : la » même succession de sons peut recevoir autant de » caractères, autant de mélodies différentes, qu'on peut » la scander différemment ; et le seul changement de » valeur des notes peut défigurer cette même succession, » au point de la rendre méconnaissable. Ainsi, la » mélodie n'est rien par elle-même ; c'est la mesure » qui la détermine, et il n'y a point de chant sans » temps. »

De la même manière on peut parler des vers : un vers n'est rien par lui-même ; il n'est qu'une prose :

le goût de la mélodie et de l'harmonie naturel à l'homme (car on chante par-tout où l'on parle), s'étendit au langage qui tâcha de l'imiter. On voulut donc concilier le chant musical avec les paroles : et il fallut en conséquence, rendre les phrases du langage égales à celles du chant : car le chant a aussi ses phrases. Il fallut établir une mesure commune à tous deux, pour marcher tous deux de concert, frapper et s'arrêter ensemble aux mêmes termes, aux mêmes points de repos. On compta les pulsations de la corde, et on compta les pulsations des syllabes ; et l'accord du chant avec le langage produisit les vers : vers différens en étendue et en accens, selon les différentes étendues et pulsations de la musique (1).

---

c'est la mesure qui le détermine par ses accens et par le nombre des syllabes.

On voit très-clairement ici le tort des grammairiens français qui prétendent avoir des vers sans accens, et (ce qui est pire) accommoder ces sortes de vers à la musique.

(1) Comme le vers est un chant en parlant (à ce que dit *Marziano Cappella*, par l'autorité d'*Ippaso Metapontino*), ainsi la musique est un langage en chantant. Et comme le langage d'un homme qui parle,

§. 209. De là donc, cette intime liaison entre la musique et la poésie, liaison qui

---

exprime tous les sentimens de l'ame, tous les mouvemens du cœur passionné; de même, le langage d'un homme qui chante, rend admirablement les mêmes sentimens et les mêmes mouvemens : il emploie ses accens, ses cadences, ses mesures, ses temps, ses phrases : enfin, il imite parfaitement tous les caractères du langage naturel : je dirai mieux, il imite, ou suit exactement tous les caractères des vers : ensorte que l'on peut bien dire que la musique et la poésie, produites par la même cause, sont deux sœurs qui marchent toujours d'accord : leurs phrases sont égales, leur mesure est commune. Elles frappent, elles s'arrêtent ensemble.

De là il est aisé de comprendre qu'il y a autant de différentes espèces de musique, qu'il y a des vers différens par leur nombre de syllabes, et leurs accens différemment placés. On pourra distinguer dans la musique des mesures *piane*, *tronche* et *sdrucciole*, telles qu'on en trouve dans tous les vers : cela fera mieux comprendre les fautes de quelque mauvais musicien, qui, faisant trafic de quelque morceau de musique italienne employée à de jolis vers *sdruccioli*, voudrait aussi l'appliquer à la poésie française : il fatigue ; il se tourmente, et ne pouvant obtenir ce qui est impossible, il s'exale en injures calomnieuses contre son art, au lieu qu'il devrait s'en prendre à son ignorance : car il ignore que cette musique *sdrucciola* ne peut tomber que sur des mots *sdruccioli*, dont

consiste dans les mêmes rithmes et les mêmes cadences ; de manière que les vers

---

la langue française est absolument dépourvue ; comme je me trouve l'avoir démontré aux §. 27 et 28.

La musique est une poésie en note : elle a ses accens, ses césures, ses pauses, ses nombres. Qu'on fasse donc des vers français qui égalent parfaitement les vers de la musique, et c'est alors uniquement qu'on pourra bien les marier ensemble.

La poésie italienne, qu'on appelle la langue de la musique, nous en a fourni des moyens : en imitant la musique, elle a ses mesures, ses accens, que j'ai fait connaître. Que la poésie française donc imite les mesures et les qualités de l'italienne ; et en l'égalant, il est naturel qu'elle peut faire le même accord avec la musique. Et puisque les vers français ne peuvent pas être *sdruccioli*, ils ne pourront jamais être d'accord avec une musique dont les cadences sont *sdrucciole*.

« L'accent *musical* consiste, ainsi que les autres ac- » cens, à élever la voix, ou à la baisser : mais avec » cette différence essentielle, qu'il en subordonne » l'abaissement ou l'élévation à des intervalles cer- » tains, et qui sont tellement mesurés, que s'en dé- » partir le moins du monde, c'est enfreindre les lois de » la musique. » *D'Olivet Prosod.*, art. 2, pag. 29. Accorder donc la langue à la musique, est le même que suivre exactement ses accens : or, ces accens sont absolument ceux qu'on exige à la formation des vers

prononcés en parlant, font sentir les mêmes cadences qu'en les chantant après les avoir

---

italiens, si propres à la musique, et qu'il faut observer dans les vers français, si l'on veut les accommoder au chant.

Le même raisonnement a lieu pour ce qui a rapport à l'accent des vers, puisque c'est l'accent qui donne la cadence à la musique et à la poésie : comme il est possible qu'un musicien, quoique habile, puisse marier ensemble une musique bien cadencée, avec des méchans vers d'un poëte de routine ; des vers dont il admire la beauté dans le seul effort d'un nombre déterminé de syllabes ; des vers enfin, quelquefois et par hasard harmonieux, car ils s'attirent par force de bonne oreille les accens qu'il veut méconnaître absolument ; Français ! les progrès de votre musique ont été retardés par votre mauvaise versification. Je parle ici précisément des vers lyriques : il faut de bons vers pour la bonne musique. Voici le temps de vous en apercevoir : je me flatte de ne vous avoir présenté rien que des raisonnemens, dont l'expérience qui les confirme, est un garant de leur évidence. Si quelquefois on sent de mauvais vers, ou de la mauvaise musique, c'est à vous maintenant à corriger l'un et l'autre.

J. J. Rousseau dit, *que la musique reçoit de la langue ses tours et ses manières : les diverses mesures de la musique vocale n'ont pu naître que des diverses manières dont on pouvait scander le discours, et placer les brèves et les longues, les unes à l'égard des autres.*

mis en musique, qui ajoute aux cadences les sons convenables à l'expression des vers.

C'est aux poëtes de donner à leurs vers les cadences convenables prescrites par la prosodie, selon les lois dictées par l'oreille, et selon les règles de la versification italienne : c'est au musicien d'accorder les cadences du chant à celles du vers, et d'exprimer par ses notes, le sens des paroles.

§. 210. Il est donc à desirer que le musicien soit poëte, et que le poëte qui compose des vers lyriques, soit aussi musicien : on verrait anéantis le prétexte ordinaire d'un musicien qui, dans les méchantes pièces, s'en prend toujours à la mauvaise poésie, et celui d'un poëte qui s'en prend toujours à la mauvaise musique (1). Si le poète

---

Je dis la même chose à l'égard de la versification : puisque la musique reçoit des vers ses modifications, on connaît bien les raisons de ses progrès peu rapides, à cause de la mauvaise versification qui en a retardé tous les agrémens possibles.

(1) Rien de plus plaisant que la critique qu'il m'arriva d'entendre, faite par un Français contre la langue française. C'est une méchante langue, disait-il, qui n'obéit point à la musique. A l'entendre, il

compose un air pour être chanté sur une musique déjà faite, et si, par hasard, l'air

---

paraissait avoir raison; tel était le ton grave d'anathême lancé contre cette langue par un préjugé mal entendu, et par l'autorité de quelqu'enthousiaste sans connaissance de cause, *dixit*, *dicam*. Ce Monsieur était en colère, parce qu'il ne pouvait pas accorder quelque vers français *tronco* ou *masculin*, avec une pièce de musique italienne destinée à des vers de la même mesure, mais *sdruccioli*.

En quoi une idée fausse soutenue par le préjugé peut aveugler un homme même de beaucoup d'esprit! Quelle méprise grossière dans ce jugement inconsidéré! Puisque le vers *sdrucciolo* compte deux syllabes de plus que le *tronco*, et en conséquence, deux notes de plus qui y répondent; ce Monsieur prétendait mettre trois notes de différente nature sur la dernière syllabe *tronca* de ses vers: ce qui était réellement impossible. C'est donc pour vouloir prétendre l'impossible, et pour l'ignorance des principes de la versification et de l'harmonie, qu'on attribue à la langue française, le défaut de ne pas se prêter à la musique.

Par la connaissance de la nature des vers *piani*, *tronchi* et *sdruccioli*, exposée dans ce Traité de Versification, mes lecteurs seront aisément persuadés qu'une musique faite sur un vers italien *sdrucciolo*, ne peut pas s'accommoder avec le vers français *tronco*, ni même avec un vers italien de cette nature; au con-

ne s'accorde pas bien au chant, la faute sera toujours du côté du poëte ; car il n'a pas

---

traire, une pièce de musique destinée à des vers italiens *tronchi* ou *piani*, se prêtera avec harmonie, à des vers français *tronchi*, ou *piani*. Qu'on donne donc aux vers français la même mesure, les mêmes accens, la même pause, la même qualité des mots qu'on donne aux Italiens ; et l'on verra alors (par une conséquence nécessaire des principes établis) que tous les vers français se prêteront exactement à une pièce quelconque de la musique italienne destinée à toute espèce de vers, excepté les vers *sdruccioli*.

Je ne sais si je me trompe : les littérateurs de bon sens en pourront juger avec impartialité : je déclare que je ne suis pas un musicien ; mais il n'est pas nécessaire d'être tel pour la simplicité de mes raisonnemens : le goût et l'oreille sont mes guides ; mais l'un et l'autre ne feront une autorité pour moi et pour mes lecteurs, sans l'avantage de n'être pas démenti par l'expérience, et sans la force de la vérité démontrée par des faits.

Quoique j'aie prouvé la plus étroite analogie entre la langue et la poésie italienne , et la langue et la poésie française ; il est pourtant certain que cette analogie ne peut produire une identité si parfaite, que l'une ne puisse pas se distinguer de l'autre : chaque langue a son génie et ses caractères particuliers. Et comme par le génie de la langue, la poésie française abonde en mots masculins ; c'est à ses

su donner la mesure, les accens et l'expression proportionnés à tel morceau de musique; et il n'a pas fait un choix de mots propres à obéir au chant. Mais si le musicien compose de la musique pour l'appliquer à un air dé-

mots masculins que le musicien doit avoir égard pour leur appliquer une musique convenable; et c'est au poëte de savoir dans ses vers entremêler les masculins, et les féminins, selon le besoin, pour les appliquer convenablement à la musique. On peut bien distinguer en poésie deux différentes manières de composer: la première regarde l'harmonie naturelle du vers, et la seconde, l'harmonie des vers, pour être chantés en musique. La première est exécutée sur les règles exactes et rigoureuses de la poésie, et la seconde destinée à la musique, doit se soumettre à ses lois, au goût dominant: elle doit même s'accommoder jusqu'à l'habileté et aux caprices d'une *virtuose*; alors sa dignité reste comme obscurcie, et ses ressorts enchaînés. Tous les Italiens sont d'accord, qu'en Italie, la composition pour la musique déshonore la bonne poésie: *Voltaire* même a dit avec raison, *que la musique chez les Italiens a tué la tragédie*, et tous les bons poëtes s'en plaignent; mais le mal est presque nécessaire, et il est certain que les vers sont nés pour le chant. La poésie française doit donc être assujettie à ce même esclavage. La Dignité de la poésie doit être sacrifiée aux agrémens du théâtre, comme j'ai dit à la note du §. 204.

terminé, et si le chant ne s'accorde pas avec les vers, le défaut sera toujours du côté du musicien ; car, outre qu'il n'a su y appliquer les agrémens convenables, il n'a pas su imiter les cadences, la force et l'expression des mots, et il a fait pleurer quand il a fallu rire (pour me servir de l'adage commun), et il a fait rire quand il fallait pleurer, ou, selon que s'exprime *J.-J. Rousseau*, il a fait fort le doux, et doux le fort.

§. 211. Pour donner un exemple sur ce qui appartient au poëte, j'ose soumettre au jugement de mes lecteurs qui aiment la musique, la traduction en italien d'une romance que j'ai faite, pour être chantée sur la musique de la romance même qui est, en vérité, délicieuse. En chantant mes vers, ils verront si l'expression des mots et les accens des vers répondront exactement à l'expression, et à la cadence de la musique.

« Les traits de ma douce amie,
» Dans la nuit s'offrent à moi :
» Ton amant, belle Eugénie,
» Rêve d'amour, et de toi.
» Et quand l'aurore vermeille
» Ouvre les portes du jour,

» Ton fidèle amant s'éveille,
» En rêvant encor d'amour, etc. »

§. 212. Si je voulais prouver que cette romance n'est pas bonne pour cette musique, je dirais d'abord, que même le premier mot *les* n'y répond pas; car dans le chant, il est forcé de recevoir deux notes; et recevant un appui sur l'*e*, il péche contre la prosodie française, et même l'italienne, qui ne peut admettre un appui sur les articles. Voyez *Durand*, Prosod. franc., page 137. Mais ce défaut disparaîtrait si, en changeant ce premier vers, on disait: *Les beaux traits*, etc.

§. 213. Mais pourquoi est-on obligé de donner deux notes à l'articles *les*? Ici on dévoile toute l'utilité, et même la nécessité de mon plan. Qu'on compte les syllabes de ces vers féminins, on verra qu'ils sont de huit syllabes (ou *versi ottonarii*) : le vers *ottonario* demande l'accent aigu sur la troisième (Voyez §. 73.), et il exige absolument cet accent; car il doit répondre à l'accent de cette musique, sur laquelle il est modelé (§. 208) : or, le premier vers

« Les traits[2] dé ma douce[5] amie[7]. »

a l'accent sur la seconde syllabe, et l'oreille du chanteur français, entraînée par sa routine, ne s'en aperçoit pas, ou ne veut pas s'en apercevoir. De là il arrive que l'oreille attentive, et naturellement sensible à l'harmonie, tâche de réparer la faute du poëte; il donne deux notes à l'article *les*, et il en forme deux syllabes, deux temps, et force le vers à marquer l'accent sur la troisième, et le rend ainsi docile à la musique.

§. 214. Mais, en faisant ainsi, c'est-à-dire, en donnant deux temps à l'article *les*, le vers est alongé d'une syllabe, et cependant la musique demande qu'il soit de huit: l'oreille sent bien cela, et comme pour servir à l'harmonie, d'une syllabe elle en a fait deux; par le même motif, elle s'efforce ensuite (mais avec peine) de faire une syllabe des deux syllabes suivantes *De ma*; il tâche, au mieux qu'il peut, d'en affranchir le temps, pour abréger la mesure (1).

(1) Cet inconvénient de la versification française est répandu dans presque tous les airs, ou romances, ou couplets : ce qui m'est arrivé de sentir partout où j'ai

On observe le même inconvénient dans les autres vers de cette romance, qui n'ont pas l'accent sur la troisième. Quand mes lecteurs seront pénétrés de la vérité de mon raisonnement, déjà réduit en pratique, ils connaîtront aussi quelles absurdités il faudrait admettre, si l'on s'éloignait de mon plan, relativement à l'usage nécessaire des accens dans la versification française.

---

entendu chanter. On voit des amateurs qui, sur la même musique, chantent des couplets en vers qu'on appelle de huit syllabes, qui répondent à l'accent et à la mesure de la musique; mais on trouve au milieu de ces vers, d'autres couplets qui sont de neuf, de dix, et même de sept syllabes, auxquels il est impossible qu'on puisse accorder la même musique.

Cependant on sait, avec étonnement, que les dames les chantent, et les chantent agréablement et avec grâce. Elles ont l'habileté, en dépit du poëte qui les a composés, d'alonger ou de raccourcir les vers, et leur donner la mesure et l'accent convenables. Je ne pourrais pas bien décider si les Italiens sont capables d'en faire autant.

Qu'il vienne ici, M. *Gletry*, et qu'il dise s'il a fait une grande bévue, quand il a dit que les Français sont moins sensibles à l'harmonie que toutes les autres nations. Je reviendrai à cette particularité, à la fin de ce *Traité de la Versification.*

§. 215. Je dirais aussi que l'emportement de la musique, dans la seconde partie, ne peut pas se concilier avec le sens et avec la marche paisible et lente des paroles : *Et quand l'aurore* etc.; en un mot, je ferais voir que cette romance, dans la majeure partie, n'est pas susceptible de cette musique.

§. 216. D'après ces observations, voici les vers italiens *ottonarii* avec l'accent sur la troisième, que j'ai composés pour cette musique :

CANZONETTA.

I.

Il tuo viso, o vaga Eurilla
Nella notte s'offre a me.
Il tuo amico gode, e brilla,
Quando sogna, e pensa a te.
Perchè viene oh dio l'aurora
A turbar la gioja del cor!
Grato è il sogno, io godo ancora
In un estasi d'amor.

II.

Sul bocchin Ninfa vezzosa
Se cercando io vo' il piacer,
Fresca trovo in lui la rosa,
Onde zeffiro va altier.

Palpitar mi sento il petto
La tua voce al tremolar:
Parmi udir d'un zeffiretto
Il soave susurrar.

III.

Bel veder per me, quai pose
Generoso il dio d'amor,
In te cifre luminose
Di bellezza, e di valor!
Giusto amor, sul vago e il bello
Deh conserva il tuo poter;
Viva sempre un tal modello
Di delizia, e di piacer.

IV.

Dagli occhiuzzi a mille a mille
Vibri dardi al mio desir;
Dolce ardor, vive faville
Ond' è immenso il mio martir.
Ah d'un dardo si crudele
Donna mai non mi piagò;
Sempre amante, e a te fedele
Le tre grazie adorerò.

ou, en changeant ces deux derniers vers,

Non temer che sia infedele
Non temerlo Eurilla no.

§. 217. Je m'engage à faire les mêmes observations sur quelqu'air italien, chanté sur la musique italienne; et j'en donnerai la traduction presque littérale en français, faite par l'un de mes écoliers; mais toujours avec la loi indispensable des accens, tels qu'ils sont arrangés dans l'air italien. Je choisirai une sérénade (*serenata*), que j'ai entendu chanter plusieurs fois, pendant la nuit, à Naples :

SERENATA.

Sorge la b[4]ella aurora;
  Nice tu d[4]ormi ancora;
  E degli aff[4]anni miei
  Non senti, oh d[4]io pietà.
Lascia le m[4]olli piume
  Nice ador[4]ato nume;
  Consola qu[4]esto core,
  Che pace pi[4]ù non à.

Voyez la musique à la fin de cet ouvrage, n°. 2.

TRADUCTION

Des vers Settenarii *dont l'accent est placé avec soin sur la quatrième* :

» Déjà paraît[4] l'aurore[6] ;
» Philis, tu dors[4] encore !
» Et tu n'es point touchée,
» Oh Dieu ! de tous[4] mes maux.
» Quitte la plume[4] oiseuse ;
» Console et rends[4] heureuse
» Une ame hélas[4] privée
» Par toi de tout[4] repos.

§. 218. Qu'on méprise ou non, si l'on veut, ces vers (car on pourrait en faire de meilleurs), il est pourtant vrai que chacun d'eux est très-harmonieux : il a les mêmes accens qu'en italien ; il imite, comme dans l'italien, les rimes masculines et féminines ; et (ce qui intéresse le plus), il peut être chanté sans gêne et très-agréablement sur la même musique destinée aux vers italiens. Je ne tiens pas compte ici de la beauté des vers,

qui peut avoir ses degrés, selon l'habileté du poëte qui, composant sur certaines lois fixes et déterminées, peut en varier les tournures et les beautés à l'infini : mon objet est précisément celui des accens nécessaires à rendre les vers obéissans à la musique.

§. 219. Il me sera très-facile de produire ici un troisième exemple, choisi dans les plus beaux airs italiens, dans lesquels l'art et les agrémens sont multipliés ; et qui, traduits en français par la même mesure régulière, par les accens invariables, et par les terminaisons soit *piane*, soit *tronche*, peuvent aisément, et sans gêne, être chantés en français, avec les mêmes agrémens qu'en italien. Si on ne veut pas s'aveugler sur l'expérience continuelle dont sont frappées les oreilles; et si l'empire d'un faux préjugé cède à la fin ses droits à la raison et à ce que réellement l'on voit et l'on sent, on devra convenir de bonne foi, que la plupart des airs italiens peuvent bien être chantés en vers français, excepté ceux dont un méchant poëte se mêle sans connaître l'esprit de la musique, et, ce qui est plus

ridicule, sans savoir l'esprit de la versification (1).

Je choisirai donc entre un nombre considérable de pièces, l'air suivant, pris du *Museo d'Amore* de *Zappi* : les vers sont *settenarii* ;

---

(1) On parle encore à Paris du bruit que répandit un air italien chanté à Londres, avec une musique agréable, et après adaptée avec le plus grand succès, aux paroles françaises. L'air commence :

> Voi amanti, che vedete[8]
> Quanto amor[3] ci dà d'affanno;
> Impara[3]te dal tiranno
> A fuggir[3] la crudeltà.

Les vers sont *ottonarii*, leur accent est sur la troisième syllabe.

Les vers français commencent par les deux suivans :

> „ Monseigneur[3], voyez mes larmes[8] :
> „ Je succom[3]be à mes alarmes[8], etc.

On pourra lire un infinité d'airs italiens, précisément ceux de l'abbé *Metastasio*, mis en musique, et traduits en français sur la même mesure, et qui se prêtent agréablement à la même musique. Tels sont les suivans *quinarii* :

> La violetta
> Vergognosetta

> Onor primiero
> Del novo april.

leur accent est sur la quatrième syllabe. *On trouvera la musique à la fin de ce Traité*, *n*°. 3.

Vieni mi disse Amore :
Io m'accostai disse Amore :

Di selva tacita
Fra il cupo orrore
A ogni pastore
Si celà umil.
Di se fastosa
Sorge la rosa
Regina altera
Di tutti i fior:
E se ne adornano
Per lor diletto

Le chiome e il petto,
Ninfe e pastor,
La modestina
Bella Nerina,
Alla viola
Quant' è simil!
Vanta un amabile
Vago sembiante:
Ma ad ogni amante
S'asconde umil.

En voïci la traduction en français, dans laquelle, quoique le sens soit un peu changé, la mesure est la même ; et l'accent qui, selon la nature des vers *quinarii*, doit poser de nécessité sur la quatrième syllabe, y répond parfaitement.

4 5
Là violette
Se plaît seulette
Sous la coudrette,
Son vrai séjour.
Pâle et modeste
Elle y déteste,
Elle s'admire,
Et semble dire

L'éclat funeste
Des feux du jour.
Voyez la rose
A peine éclose,
Elle s'expose
A tous les yeux,
Elle s'efface
En un instant.

Di che paventa il core?
Perchè vai sospirando:
Vieni mi disse amor.
Lieto per man mi prese,

Voit-on rien luire
De plus pompeux?
Mais, oh disgrace!
Sa beauté passe,

O ma bergère,
Sois donc moins fière,
Si tu veux plaire
A ton amant.

Je ferai voir dans l'exemple suivant, où le premier vers et le troisième de chaque strophe sont *sdruccioli*, que le traducteur français se trouve un peu embarrassé, à cause que le vers *sdrucciolo* manque à la versification française. C'est pour cela qu'il change le *sdrucciolo* en *piano*, il s'efforce à réunir deux notes en une, ou à ôter une note dans la musique, pour l'appliquer au mot *piano* français.

Dormia sul m'argine
D'un ruscelletto
Supina, e plàcida
Clori mio ben.
E un lieve zeffiro
Sul crin, sul petto
Libero, all' àura
Scioglieva il fren.
In solitario
Amico vio
Jurtivo, e timido
Guidommi amor.

E largo prémio
Del pianto mio,
Agli occhi offérsemi
Tanto te sor.
In questo: un ténero
Sospiro ascolto,
Che a clori l'anguido
Dal labbro usci.
Vedo che il volto
Di nuova porpora
L'amato bene
Si ricoprì.

E il raggionar riprese :
Perchè vai sospirando ?
Di che paventa il core ?
Vieni mi disse amor.

Traduction imitative des vers précédens, appliqués à la même musique.

Dans un bois sombre
Un jour Lison
Dormait à l'ombre
Sur le gazon.
A l'entour d'elle
Zéphir jouait :
Et de son aile
La caressait.
L'amour me guide
Vers tant d'appas ;
Et le perfide
Me dit tout bas :
Elle sommeille
Sous l'alizier,
Pour qu'on l'éveille
Par un baiser.
A sa demande
Que répartir ?
Un Dieu commande,
Faut obéir.
Et ma dormeuse
Sans y penser,
S'éveille heureuse
De mon baiser.

L'harmonie, et je dirai même, la beauté de ces vers français ne peuvent pas être contestées. Mais ils demanderaient plutôt une musique faite exprès pour eux ; car ils n'imitent pas exactement les vers *sdruccioli* et *piani* qui sont nécessaires pour la musique destinée aux vers italiens *Dormia sul m'argine*, etc. Le traducteur à voulu faire *tronco* le second vers de chaque strophe, pendant qu'en italien, il est *piano*. On est obligé pour cela, de réunir sur la syllabe féminine, les deux notes musicales qui se trouvent sur le mot italien *piano*, ou à supprimer une note.

TRADUCTION.

Parle, Berger timide,
(D'Amour la voix m'enchante!)
Rends-toi, dit le perfide
A la beauté charmante:
Parle, me dit Amour.
Joyeux la main me presse,
M'invite à la tendresse:
Phylis, avec ses charmes,
Pourra sécher tes larmes:
Parle, me dit Amour.

DU MADRIGAL.

§. 220. Le *Madrigal* est une petite pièce composée de vers *endecasillabi*, et *settenarii*, pas plus de douze, ni moins de six: son caractère essentiel, pas trop différent de l'Épigramme des Latins, consiste dans une conclusion vive et frappante, et avec une expression fine et délicate. Son style doit être simple et facile. Il y a des madrigaux qui sont composés d'une seule espèce de

vers : quelquefois tous de onze syllabes, quelquefois de sept.

§. 221. Exemples des madrigaux :

Dite bell'idol mio, ditemi ormai
Perchè così con torvo ciglio e smorto
Sempre irata con me? Ma in che peccai?
Ah vi lagnate a torto
Se ad altri questo cor ch'io dia credete :
Ditemi, quanti cor voi mi sapete?

Disse Giove a Cupido:
Che sì Garzon bestiale,
Ch'io ti spezzo quell'arco, e quello strale.
A quel ch'io veggio, ài voglia di tornare
A far due solchi in mare
Colle corna di bove,
Disse Cupido a Giove. *Zappi.*

(*Voyez* d'autres madrigaux dans mon recueil, *Traité sur la Prononciation*, §. 107, 109, etc.

DE LA BALLATA.

§. 222. La *Ballata* est une petite chanson d'une stance, que l'on chantait en dansant. *Voyez* les *Ballate* de *Petrarca*, et celles de *Boccaccio*, placées à la fin de chaque journée de son *Decamerone*.

§. 223. La *Ballata* est nommé *ignuda*, si elle n'est composée que d'une seule stance. On la nomme *vestita* quand elle en a plusieurs.

§. 224. La *Ballata vestita* commence toujours par une *entrata*, (entrée) qui est une stance, ordinairement formée de trois vers.

§. 225. Elle est composée d'*endecasillabi*, et *settenarii*, et ne diffère du Madrigal, qu'en ce qu'elle est destinée pour être chantée en dansant, et qu'elle est moins vive, et moins frappante.

DE LA SESTINA.

§. 226. *Petrarca* qui sentait en lui-même qu'il était véritablement poëte, se plaisait à inventer toutes les espèces difficiles de versification. Il courait là où il trouvait plus d'obstacles et plus de risques, pour faire preuve de ce qu'il pouvait ; et il a fait voir au monde étonné, qu'il pouvait tout. Il inventa donc la *Sestina*, chanson ainsi dite du nombre de six stances dont elle est composée, chaque stance est de six vers *endecasillabi.* Il y a aussi la *Sestina doppia*, et alors le nombre de ses stances est redoublé.

Après les six stances, nombre ordinaire de la *Sestina*, il y a trois vers qui font la *ripresa*, ou *congedo* à la chanson.

§. 227. On trouve des exemples de la *Sestina*, dans les poésies de M. *Gio della Casa.* D'autres exemples se trouvent dans les poésies de *Petrarca*, *Canz.* 16.

L'aer gravato e l'importuna nebbia, etc.

et *Canz.* 3.

A qualunque animale alberga in terra, etc.

§. 228. Par la lecture de cette composition aussi difficile, on connaîtra que les bouts des vers de la première stance, sont des noms substantifs de deux syllabes répétés au bout des vers des *Sestine* suivantes, mais avec une alternation ingénieuse, et admirable; et que tous ces six bouts riment avec les trois du *Congedo*, trois au milieu des vers, et trois à la fin : cette loi que le poëte s'impose, en obligeant non seulement la *rima*, mais aussi les mots (ce qui s'appelle en italien composer à *parole obligate*), avec l'arrangement énoncé ci-dessus, fait toute la difficulté de la *Sestina.*

DES QUATERNARII.

§. 229. Comme il y a des matières qui sont chantées en *terza rima*, il y en a aussi de celles qu'on chante en vers *Quaternarii.*

§. 230. Le *Quaternario* est une sorte de composition de plusieurs stances toutes formées de quatre *endecasillabi*, c'est pour cela qu'on le nomme *quaternario*; en un

mot, c'est une composition de plusieurs *quartetti*, semblables aux *quartetti* du Sonnet.

§. 231. Mais ces stances, ou *quartetti*, sont distingués par la rime, car celles-ci changent pour chaque *quartetto* dans lequel les vers riment entr'eux, ou à rime alternée, ou à rime croisée.

*DE L'*IDILIO *ET DU* DITIRAMBO.

§. 232. L'*Idilio*, et le *Ditirambo*, (ainsi que l'*Epigramma*, l'*Epitaffio*, etc., dont on parlera ci-après), sont des pièces libres, qui ne tiennent à aucune espèce particulière de vers. Ils prennent leur nom des différentes matières qu'ils traitent. J'en donnerai ici une explication quoiqu'en abrégé, pour la commodité de mes lecteurs, qui en feuilletant les poëtes italiens, trouvent souvent les Dytirambes, les Epitaphes, les Epitalames, etc. etc.

§. 233. Les *Idilii*, comme je viens de dire, ne sont pas attachés à aucune poésie déterminée, ils sont une espèce de poésie libre; et pour ce qui a égard aux rimes,

et pour ce qui a égard aux vers, et à leur nombre, on emploie la rime avec liberté, comme il plaît au poëte; il la néglige selon qu'il lui paraît à propos, et mêle les *Settenarii* avec les *endecasillabi*. *Boileau* et *Scaligero* les regardent comme l'*Egloga*, à quelque différence près, qui consiste dans la susdite liberté de composer.

§. 234. Le *Ditirambo*, est une espèce de poésie grecque, qu'on avait formée en honneur de *Bacchus*. Est célèbre le *Ditirambo* de *Redi*, portant le titre de *Bacco in Toscana*. Le *Ditirambo* est susceptible de toute espèce de vers entremêlés, soit *piani*, soit *tronchi*, soit *sdruccioli*, grands vers, petits vers, vers rimés et sans rime, tout est traité avec liberté et sans gêne : Le poëte toujours dirigé par le bons sens, y met tout ce qu'il croit à propos ; si par hasard il passe d'une matière joyeuse ou badine à la louange, par exemple, d'un homme illustre, il se remet dans le sérieux, il emploie des *endecasillabi*, il change de style et de forme, aussitôt qu'il se sent emporté par le vin ou inspiré d'une passion. *Redi* déjà cité donnera à mes lecteurs, la véritable idée

du Dytirambe, par la lecture de son *Ditirambo* même.

DU ROTONDELLO *ET DE LA* BARZELLETTA.

§. 235. *Antonio di Tempo* fut l'inventeur du *Rotondello. Giov. Mario Crescimbeni*, dans son histoire *della Volgare Poesia*, parle avec mépris de ce nom froid et barbare inventé dans le siècle XIVe. Il répond à-peu-près au rondeau des Français, dit en latin *rithmus orbicus.*

§. 236. C'est une espèce de composition, dont la texture est arbitraire; mais qui est entrecoupée par un vers *intercalare* : l'*Intercalare* est un vers qu'on répète de temps en temps dans la composition, comme dans l'exemple suivant dudit *Antonio di Tempo.*

Mille mercedi (1) chero (2)
Al mio signore ognora :
Io pur lo trovo fiero

(1) *Mercedi*, grâces : en latin, *merces.*

(2) *Chero*, *quiero*, en espagnol ; *chiedo*, *quœro* en latin, je demande.

Mille mercedi chero :
Ed ogni mio pensiero
Come suo dio l'adora :
Suo modo è tutto altero,
Mille mercedi chero. etc.

On peut le continuer ainsi jusques à la fin.

Ov' è laude cotanta
Da darti, o donna, quanta si conviene ?
Che tu sei sola pianta
Ov' è laude cotanta. etc.

§. 237. Si le *Rotondello* est composé de manière que l'intercalaire se répète à chaque vers, et qu'à la fin de la composition, on répète entièrement la première strophe, alors il change son nom en celui de *barzeletta*, en latin *jocus*, en français *bon mot*. La suivante peut servir d'exemple de *Sérafino dall' aquila :*

Non mi negar signora
Di porgermi la man :
Ch'io (1) vo (2) da te lontan,

(1) *Che*, est là pour *perchè*, car.
(2) *Vo*, *vado*, je vais.

Non mi negar signora.
Una pietosa vista
Può far che al duol resista
Quest' alma afflitta, e trista
Ch' omai per te non mora,
Non mi negar signora.
E se il tuo vago volto
Veder mi sarà tolto (1);
Non creder sia disciolto
Berchè lontan dimora,
Non mi negar signora,
S' io vado in altra parte
Il cor non si disparte
Si che non discordarte
Benchè lontan dimora.
Non mi negar signora.
Ahi cruda dispartita
Che a lacrimar m'invita.
Sento mancar la vita,
Sì gran dolor m'accora.
Non mi negar signora
Di porgermi la mano
Ch' io vo da te lontano.

---

(1) *Sarà tolto*, c'est-à-dire, on m'empêchera.

DE L'EPIGRAMMA, *DE* L'EPITAFFIO, *ET DES* INDOVINELLI *OU* RIBOBOLI.

§. 238. L'*Epigramma*, dont *Martiale* fit avec succès tant d'usage, est une petite pièce qui brille par une pensée vive et ingénieuse, ou par un bon mot à la fin : elle est formée ordinairement de vers *endecasillabi*, qui riment deux à deux. La brièveté et la simplicité la distinguent du Madrigal ordinaire : elle n'excède pas le nombre de quatre vers. Voici un exemple :

Un pellegrin, che molto il somigliava
Vedendo Augusto, lieto il domandava :
Venne in Roma giammai chi t'era madre ?
Rispose, no : ma spesso sì mio padre.

Autre exemple d'une *Epigramma* faite par un jeune homme français, mon écolier.

Quella donna vid'io
Da te tanto vantata :
Mi parve la ninfa Io
Ma metamorfosata.

§. 239. Sont semblables aux *epigrammi* ou *epitaffii*, les inscriptions qu'on grave sur les tombeaux.

Exemple d'un *Epitaffio* fait par *Loredano.*

Sen giace quì tra questi marmi unita
D'un avaro crudel l'alma meschina,
Che pianse quando morte ebbe vicina
Le spese del sepolcro, e non la vita.

Autre exemple :

Quì giace Loredan poeta tosco :
Di tutti disse mal, fuorchè di Dio
Scusandosi col dir : non lo conosco.

Autre *epitaffio* pour un poète :

Sepolte in questa fossa
Son d'un poeta l'ossa
Che col solo mestier de' carmi visse :
Pensa, o lettor, quante bugie mai disse.

A propos des mensonges d'un menteur : on lira avec plaisir l'*epitaffio* fait par *Goldoni*, dans sa comédie *il Buggiardo*, à la fin de l'acte II, et gravé sur la tombe.

Quì giace Lelio per voler del fato :
Che per piantar carote a prima vista,
Ne sapeva assai più d'un avvocato,
E ne inventava più d'un novellista.

Ancorchè morto in questa tomba il vedi;
Fai molto passager se morto il credi.

§. 240. Les *Indorinelli*, ou *Riboboli*, répondent aux énigmes des anciens. Ce sont des sentences qui paraissent merveilleuses et incroyables, proposées à deviner sous le voile de la méthaphore ou des mots équivoques. *Crescimbini* nous en fournit un exemple très-spirituel sur le mot *velo*, voile :

Indovinate un poco, io *velo* dico:
Indovinate orsù : io *ve-l'* ò detto:
Di nuovo *vel'* dirò : vi stimo un fico,
Se non sapete omai questo mio detto.

Autre exemple sur les mots *chi sì*, *chi nò*, celui qui s'abaissa :

In un giardin colmo di vaghi fiori
Titiro vidi insieme e Tirsi e Clori:
Chi sì-chi-nò raccolse i fior : tai fiori
Chi colse mai? Titiro? Tirsi? o Clori?

Ici les mots *chi si*, *chi nò* (celui qui s'abaissa), prononcés en syllabes séparées,

signifient qui oui, qui non pas : tout l'équivoque est renfermé dans ces mots *chi si, chi nò.*

---

*DE L'*EPITALAMIO, *L'*EPINICEDIO, *L'*EPINICO, *ET LE* SOTERICO.

§. 241. L'*Epitalamio* est une espèce de poésie lyrique, qui chante les noces de deux époux. *Bernardo Tasso* chanta en vers *épitalamici* les noces du duc de Mantoue. L'abbé *Metastasio* chanta aussi des *epitalamici* pour honorer les noces de plusieurs personnes de distinction.

§. 242. Les vers *epinicedii* célèbrent les louanges des personnes défuntes ; les *genetliaci* chantent la naissance de quelque prince; ils expriment les présages les plus heureux ; ils lisent dans les destinées les exploits glorieux, les vertus qui illustreront l'enfant naissant. Les *epinici* célèbrent les victoires remportées par les héros ; les *soterici* chantent la joie qu'on ressent par la santé recouvrée d'un héros dont on célèbre les vertus sociales.

Je m'abstiens, pour ne pas passer les limites

de mon Traité, de parler de plusieurs autres noms, d'ailleurs barbares, donnés aux compositions poétiques, selon les différens sujets qu'on chante.

CHAPITRE IV.

SUR LES RÈGLES QUI REGARDENT LA PARFAITE POÉSIE, ET QUI ONT QUELQUE RAPPORT A LA CONSTRUCTION MATÉRIELLE DES VERS.

§. 243. SERA toujours célèbre dans l'histoire de la poésie, le nom de *Ludovico-Antonio Muratori*, bibliothécaire du duc de *Modène*, par son excellent ouvrage sur la *Perfetta Poesia ;* ouvrage qui, semblable à l'art poétique d'Horace, développant le goût en général, étend ses règles aux poëtes de tous les temps, de toutes les nations. Il commence par faire entendre qu'il existe un grand nombre de versificateurs, mais qu'il est peu de poëtes qui fassent de bons vers : cette même rareté de bons poëtes fait bien connaître la grandeur et la sublimité de l'art ; art d'autant plus appréciable, qu'il est rare.

« Et sagement avare,

» La nature a prévu qu'en nos faibles esprits,
» Le beau, s'il est commun, doit perdre de son prix. »

Un bon poëte, dit *Muratori*, porte avec lui la marque sûre d'un grand esprit favorisé et distingué par la nature, de la foule des esprits ordinaires : *Et Benedetto Menzini:*

Erto è il giogo di *Pindo* : anime eccelse
A sormontar sì perigliosa cima,
Fra un nunero infinito *Apollo* scelse.

Les efforts et les productions de ces esprits choisis par Appollon, n'ont rien qui ne soit pas extraordinaire : leur art est divin, et c'est une divinité même qui les inspire:

Est Deus in nobis, agitante calescimus illo. (1)

(1) Sans cette inspiration extraordinaire, que la nature accorde à certaines organisations heureuses, il est impossible d'être poëte. *Boileau* :

" C'est envain qu'au *Parnasse*, un téméraire auteur
„ Pense de l'art des vers atteindre la hauteur:
„ S'il ne sent point du ciel l'influence secrète,
„ Si son astre en naissant, ne l'a formé poète. „

Lud. Ant. Muratori, caput 4, liber 3. La Parfaite Poésie distingue deux sortes d'ignorance de l'art poétique:

§. 144. *Muratori* développe ensuite l'idée du bon goût : il expose en quoi consistent les beautés poétiques et sublimes, quelle est leur source dans les trois règnes de la nature, quelle est la manière de tirer de la matière des vérités peu connues et rares (*pellegrine*); il parle de l'imagination, de son essor, de son élan, de son délire ; il parle des peintures poétiques et merveilleuses, et de l'imitation ; de la vérité et fausseté des images, et de leur vraisemblance ; de l'affec-

---

ignorance qui dérive de ce qu'on manque de connaissances nécessaires pour le posséder, et ignorance de la nature. *L'ignoranza della natura*, dit-il, *si scorge in coloro, che dalla natura non riceverono in dono quel temperamento d'umori, e quelle doti d'ingegno, e fantesia, che son duopo agli nomini per divenir poeti. Chiamansi costoro nati* aversis *musis*. (Pour lui Phébus est sourd, et Pégase est rétif. *Boil.*) *E per qualunque studio, che facciano non troveranno mai la via d'entrare in Parnaso.*

A l'ignorance de la nature est opposée la connaissance qu'on acquiert de la nature. Cette connaissance est une inspiration naturelle, sur laquelle on ne raisonne pas plus que sur le génie : elle ne s'apprend pas plus que le goût des arts. Le beau sort de l'imagination du poëte, sans même qu'il s'en aperçoive. Ainsi, *Sapho* paraît tenir des dieux le don céleste de l'inspiration : embrasée des feux de la poésie, elle improvisait des vers sans recherches, sans efforts, et qui semblaient couler d'une source pure et facile.

tation des pensées; de l'esprit; du jugement, vertu nécessaire pour le former; enfin, de la pompe et de la force du style poétique.

§. 245. Tous ces objets n'appartiennent pas aux règles de la versification : ils forment un poëte, au lieu que mon Traité forme un versificateur qui aspire à la gloire d'être poëte. Néanmoins, je crois à-propos de parler dans cet article de la qualité des lettres et des mots, et de leur arrangement, qui forment la beauté matérielle des vers, qui influent sur l'expression vive des sentimens du poëte, et qui donnent un accomplissement à la parfaite poésie.

§. 246. Ce n'est pas le tout de donner aux vers la quantité déterminée des syllabes et des accens, il faut aussi avoir égard à la qualité et à la quantité des lettres qui composent les mots; c'est d'elles que dérivent la gravité, la douceur, l'âpreté et l'harmonie de la voix (1).

§. 247. Entre les voyelles, l'*a*, l'*e* et l'*o* ouverts, sont les plus sonores : l'*o* fermé, l'*u*, l'*e* fermé et l'*i*, le sont moins; la lettre *i* est très-aiguë.

---

(1) *Jean Maria de Crescimbeni*, dans son ouvrage, *della bellezza della volgar poésia*, *dialogo* I, en

§. 248. Entre les consonnes, le *b* et le *d* sont coulans (en italien *snelle*, *ispedite*);

---

examinant le sonnet de *Casa*, qui commence par *Nell' assedio crudel*, etc., admire la gravité des vers suivans :

> In lei il vigore, e sprezza ognor la morte.
> Ch' ella si rende, e ch' abbia a mutar verso.

par le noble concours des voyelles tant uniformes que difformes, il considère ce concours même comme une partie intégrale de la gravité des vers.

Le Taxe, dans un sonnet de *Casa*, qui commence, *Questa vita mortal*, admire le dernier vers

> E il giorno, e il sol delle tue man sono opre.

Par le concours des deux voyelles *o o*, il rapporte, par exemple, d'autres vers de *Petrarca*, pour faire remarquer le même choc de voyelles :

> In consumato, e in fiamma amorosa arse.
> E i miei difetti di tua grazia adempi.

Dante, dans le chant du Paradis, arrange *exprès* ce concours de voyelles, dans les vers

> Fui io, e vidi cose che ridire.
> Vidi io scritte al sommo d'una porta :

Je dis *exprès*, car il pouvait arranger sans gêne ces vers, pour en éviter la rencontre, et dire ainsi :

> Jo fui, e vidi, etc.
> Jo vidi scritte, etc.

Cependant on ne manque pas d'autres excellens auteurs

le *c*, le *g* et l'*j* consonne, rendent un son plein (*spesso e pieno*); l'*f* et le *v*, un son sombre et gras (*denso e grasso*, ainsi que s'exprime *Trissino*). La lettre *l* a un son

---

qui évitent avec soin ces sortes de rencontres, qui blessent l'oreille par des *hiatus* insupportables; ils se contentent de sacrifier la beauté et la majesté des vers, à la douceur et à la mollesse des mêmes. *Isocrate* ne pouvait les supporter; mais *Plutarque* se moquait de lui, en disant que les Athéniens étaient incapables à soutenir le son des corps, le choc des armes, et le bruit des batailles; puisqu'on les effrayait même par le choc de deux voyelles.

Cicéron, *de Orat.*, rapporte que le concours de ces voyelles était affecté exprès, et avec étude, par *Thucidide* et *Platon*. *Démétrius* assure la même chose de *Démosthène* et d'*Homère* : il est ferme dans son opinion, par laquelle il avance que ce même concours des voyelles influe admirablement à donner des grâces aux muses. Les Egyptiens, dit-il, ne célébraient les louanges de leurs dieux qu'avec des mots composés de sept voyelles. *Quintilien*, lib. 9. dit que ce concours de voyelles élève infiniment l'oraison; mais il la rend un peu âpre. C'est pour cette âpreté que le Taxe met en doute si le choc des mêmes voyelles peut être permis, quoiqu'il en trouve des exemples dans *Petrarca*, et *Dante*, deux grands maîtres, dont l'autorité est de grand poids. (Cette note appartient précisément à la note du §. 301).

doux moëleux et agréable (*molle délicato, e piacevole*). Les lettres *s* et *z*, un son sifflant et plein, mais un peu âpre (*sibiloso e pieno*); l'*m*, l'*n* rendent un son plein et en même temps obscur; le *p* et le *t* sont très-prompts et coulans (*snellissimi, e speditissimi*); l'*r* est plein et très-sonore; le son du *q* est peu frappant et muet (*povero, e muto*), il ne pourrait s'employer dans les mots sans un *u* qui le suit et le soutient.

§. 249. La quantité des voyelles et des consonnes rend les mots plus ou moins graves et sonores. Les mots, par exemple, *miei, tuoi, suoi, vuoi, puoi, etc.*, sont plus pleins et plus sonores, que *tu, no, si, pur, etc.*, où la syllabe n'est pas formée par autant de voyelles. Les mots *ombra, fronde, stagno, etc.*, et les mots pittoresques *strepito, rumoreggiare, crudeltà*, dont les syllabes abondent en consonnes, sont plus pleins et pompeux, que les mots *ora, fiore amano, etc.*

§. 250. Cette différence vient de ce que les mots sont d'autant plus pleins, sonores et majestueux, qu'on emploie plus de temps à les prononcer. Or, il faut bien plus de

temps pour prononcer les mots où les syllabes sont chargées de voyelles et de consonnes, que ceux qui sont formés par une seule voyelle, ou par une voyelle et une consonne. Il est facile de sentir que, pour prononcer *stra*, il faut un temps double de celui qu'on emploie à prononcer *a*, ou *ra*.

§. 251. Ainsi, en composant des vers, il faut choisir des mots ou graves, ou légers et coulans, ou sonores, ou âprès, ou doux, selon que l'exige le sujet qu'on veut peindre: par ce moyen on donne bien plus de force et d'énergie aux vers ; la combinaison des lettres et des mots convenables les rend propres à imiter, comme en peinture, un sujet quelconque. *Ut pictura poesis erit. Horac.*

§. 252. C'est par cette partie difficile de la poésie, que se distinguèrent, entre les Italiens, *Petrarca* et *Tasso*, et entre les Français, *Boileau* et *Racine ;* mais ces hommes, célèbres dans leur conduite, n'ont suivi que les règles de *Platon*, lib. 3, *de Republicâ*, et l'artifice usité par les Latins et les Grecs, et principalement par *Euripide* et tous les maîtres de l'art : c'est par-là qu'on

ne se lasse pas d'admirer cet *antrumque remugit*, de *Virgile* :

Intonuere cavæ, gemitumque dedere cavernæ.

Et cet autre vers du même :

Intonuere poli, et crebris micat ignibus æther.

Et les suivans, de *Lucain* qui, parlant d'un lion irrité, dit :

Mox ubi se sevæ stimulavit verbere caudæ,
Erexitque jubam, et vasto gravi murmure hiatu
Infremuit, etc.

Par la même raison, on admire les vers d'*Homère*, par lesquels il peint la frayeur du petit *Astianax*, à la vue du casque et du cimier de son père *Hector* qui, avant de partir pour le combat, s'approche de lui et l'embrasse. *Muratori*, en les traduisant, a tâché de rendre, autant qu'il lui a été possible, les beautés de l'original :

E con sguardi tremanti, e mal sicuri
Mira il cimier ch' orribilmente ei scuote.

Rien de plus admirable que ce vers d'*Euripide*, dans sa tragédie d'*Oreste*, rapporté par *Longin*, et traduit par *Boileau*,

dans lequel on croit entendre le sifflement des serpens :

» Quels horribles serpens leur sifflent sur la tête !

D'où *Racine*, tragédie *Andromaque*, act. 3, scen. dernière, dit :

» Pour qui sont ces serpens qui sifflent sur vos têtes?

Et ces autres de *Racine*, dans *Phèdre* :

» Sa croupe se recourbe en replis tortueux.
» Ses longs mugissemens font trembler le rivage.

Et cet autre de *Boileau*, pour peindre la Mollesse :

» Soupire, étend les bras, ferme l'œil et s'endort.

Et enfin, cet autre de *Voltaire*, dans la *Henriade*, pour peindre une tempête sur mer :

» L'air siffle, le ciel gronde, et l'onde au loin mugit.

§. 253. Je vais examiner maintenant ce qu'a fait *Petrarca* pour exceller dans ce genre de versification. J'examine son premier sonnet :

Voi che ascoltate in rime sparse il suono
Di quei sospiri ond'io nudriva il cuore. etc.

Ce dernier vers, dit *Bembo*, lib. 2, *Delle prose*, est le résultat de bien de réflexions faites par le poëte. D'abord il avait dit :

Di quei sospir de' quai nudriva il core.

Mais il a pensé que dire *de' quai*, ne rendait pas un son plein. D'ailleurs, il faisait une cacophonie avec les mots *Di quei*, qui se trouvent au commencement du vers. C'est pour cela qu'il changea *de' quai*, et il dit :

Di quei sospir di ch' io nudriva il core.

Mais il s'aperçut qu'il valait mieux substituer aux mots *di ch'* le mot *onde*, comme étant plus rond à cause des deux consonnes, et de la lettre *o*. Il observa aussi, que *sospiri* était plus doux que *sospir*; ainsi, en rectifiant toujours les mots, il parvint finalement à dire :

Di quei sospir' ond'io nudriva il core.

Dans les vers suivans du même sonnet :

Quand' era in parte altr' uom da quel ch' io sono.

il est observé aussi que *Petrarca* avait dit, *Uomo*; mais après il retrancha la voyelle *o*, s'étant aperçu que le mot *uomo*, avec

le dernier *o*, rendait un son languissant.

§. 254. C'est cette dernière réflexion qui a porté les poëtes à faire souvent, par licence poétique, une légère altération dans les mots, en y ajoutant, ou en retranchant quelque lettre. Ainsi, pour donner plus de force aux mots *Annibale, Nestore, Astrubale*, etc., ils prononcent *Anniballe, Nestorre, Astruballe*, en redoublant la consonne de la syllabe finale : ce qui rend les mots plus pleins.

§. 255. Le poëte qui n'est pas un simple versificateur, doit donc être persuadé qu'il faut, pour donner de l'ame à ses vers, et pour les rendre imitatifs du sujet qu'il veut peindre, faire avec art un choix de mots tantôt pleins et âpres, tantôt doux ; dans quelqu'occasion, de mots graves, et dans quelqu'autre, de mots coulans : il doit au besoin multiplier ou diminuer les consonnes et les accens, et faire un choix de la qualité des voyelles. S'il veut donner aux vers un ton de gravité, il multiplie les accens, qui augmentent le temps. S'il veut donner aux vers de la vivacité, et les rendre coulans, il multiplie les brefs : il sait que le mot

sdrucciolo précipite le temps, et en donnant de la vîtesse aux vers, le rend en même temps faible. Pour représenter quelque chose d'horrible, de rude et de désagréable *(spiacevole)*, il multiplie les *r*; s'il veut exprimer un son sifflant *(sibiloso)*, il emploie l'*s*. Il emploie le *t*, pour des sons muets *(muti ed ottusi)*; et, comme l'observe *Gianvittorio Rossi*, dans son index au mot *Tuba*, Virgile, pour imiter le son de la trompette, réunit dans le vers, des *t*, des *u*, et des *r*.

§. 256. Le célèbre *Maffei*, dans sa tragédie de *Merope*, pour imiter le bruit *(fragore)* que fait un corps, lorsqu'il tombe avec force dans l'eau, et le bruit de l'eau qui s'élève frappée et repoussée par le corps qu'on y plonge, réunit des *r* pour exprimer la première idée; et pour la seconde, il multiplie les *s*, et les *z* :

....Piombò fendendo
L'acqua con gran fragore : in alto salse
Lo spruzzo, e l'onda sovra lui si chiuse.

§. 257. *Petrarca*, voulant peindre une

vieille qui, surprise par la nuit dans un lieu éloigné de sa demeure, redouble ses pas pour gagner sa chaumière, emploie deux vers pleins de consonnes coulantes (*snelle*, et *pronte*): il multiplie les accens, et représente la vieille, marchant à grands pas :

La stanca pastorella pellegrina
Raddoppia i passi, e più e più s'affretta.

L'âpreté du vers suivant peint clairement l'objet :

Arde cogli occhi, e rompe ogn' alto scoglio.

Cet autre exprime la langueur :

Che il fa gir oltre dicendo, ahime! lasso!

Le vers suivant rend bien le bruit des os, quand ils craquent (*crocchiano*) :

Infin ch'io mi disosso, e snervo, e spolpo.

Celui-ci peint l'acte respectueux d'un homme qui se prosterne :

Ratto inchinai la fronte vergognosa.

Tasso, pour rendre à-peu-près la même idée, dit :

Vergognosetta non dicea parola.

§. 258. Le poëte *Poliziano* se sert du vers suivant, pour exprimer la stabilité d'une chose :

Ma come scoglio, che incontro a mar dura.

Sannazzaro fait entendre le frémissement des vents, et le murmure des vagues, dans les vers suivans :

Vieni all' ombra Montan, che l'aura mobile
G ià freme fra le fronde, e il fiume mormora.

Tasso imite l'aboiement des chiens, et le sifflement des serpens, dans ces vers :

Mille e mille latrar voraci Scille,
E fischiar Idre, e sibilar Pitoni.

Bembo, pour exprimer la pesanteur d'un corps, se sert d'un vers dont l'accent tombe sur la septième :

7
E l'arche gravi per molto tesoro.

La marche même du vers fait sentir quelque chose de lourd et de fatigant.

§. 259. Les poëtes imitent les choses, même par les désinences du vers qui s'élève

ou tombe à propos : le vers suivant redouble de force à la fin :

O d'ardente virtute ornata e calda. *Petr.*

Ces autres deux vont en diminuant à la fin :

Prega Senuccio mio quando il vedrai
Di qualche lacrimetta, o d'un sospiro. *Petr.*

Pour représenter quelque chose qui descend, *Dante* se sert à la fin du vers, d'un mot *sdrucciolo :*

Che non possiam nell'altra bolgia scendere.

Le même *Dante*, pour imiter une action qu'on fait à la hâte, se sert d'un autre mot *sdrucciolo* :

Che gli vidi venir coll'ali tese
Non molto lungi per volerne prendere.

§. 260. On rempliroit des volumes entiers, si l'on voulait faire une collection de tous les vers dont la beauté ou la force imitative naît de la combinaison des lettres. Mais je crois en avoir déjà parlé plus que ne l'exige un traité élémentaire de poésie. Je termine cet article par deux *ottave* de *Tasso*,

dans la *Gerusalemme liberata*, par J.-J. Rousseau, qui en fait l'éloge dans sa lettre sur la Musique. Dans la première, imitée de l'Iliade d'Homère, *Hê kai apo steethesphin elusato, keston himantha*, etc., il emploie sur-tout les *l*, pour rendre les vers coulans, et pleins d'une douce harmonie :

Teneri sdegni, e placide, e tranquille
Repulse, e cari vezzi, e liete paci,
Sorrisi, parolette, e dolci stille
Di pianto, e sospir tronchi, e molli baci :
Fuse tai cose tutte e poscia unille,
E a la foce temprò di lente faci,
E ne formò quel si mirabil cinto
Di ch'ella aveva il bel fianco succinto.

Dans la seconde, imitée de *Vida*, (*Voyez* §. 125 *de mon Recueil.*), la combinaison de plusieurs *r*, *m* et *b*, donne aux vers un son rauque et âpre :

Chiama gli abitator dell'ombre eterne
Il rauco suon della tartarea tromba :
Treman le spaziose atre caverne,
E l'aer cieco a quel rumor rimbomba :
Nè si stridendo mai dalle superne
Regioni del Cielo il folgor piomba,

Nè si scossa giammai trema la terra
Quando i vapori in sen gravida serra.

Après la lecture de cette strophe, je laisse à juger aux amateurs, si en effet, le *Tasso* surpassa son maître Virgile, dans ce genre d'imitation.

§. 261. Qu'on me permette ici de faire une observation sur la langue française. J.-J. Rousseau, en citant ces deux strophes de *Tasso*, leur prodigue des éloges, et fait remarquer la beauté qui naît de l'arrangement des lettres *r* et *l*. Pourquoi, dis-je, être avare d'éloges envers la langue française? son alphabet ne compte-t-il pas aussi les lettres *r* et *l*? est-ce qu'elles ne se prononcent pas comme en italien? est-ce que les poëtes français n'offrent pas dans leurs poëmes des modèles de beautés en ce genre d'imitation? Fallait-il que J.-J. Rousseau, pour payer un juste tribut d'admiration à la poésie italienne, regardât d'un œil de mépris une langue qui fut l'organe heureux de la douceur, et de la sublimité de son génie.

§. 262. Cette imitation de la nature, produite par la combinaison de mots, dont le son

peint la chose même, diffère bien, (ainsi que mes lecteurs le sentent), de ce qu'on appelle *description.* Cependant j'observe que c'est précisément dans les descriptions qu'on l'emploie le plus souvent, parce que c'est surtout dans cette figure que l'on doit s'efforcer de dépeindre les objets, avec les couleurs plus vives. Quoique cet artifice oratoire soit une partie très-intéressante de la parfaite poésie, la beauté qui dérive de cet artifice même, n'est pas l'objet de mon Traité. Cependant je ne puis me dispenser de rapporter ici quelques morceaux tirés des poëmes italiens, où l'on voit les descriptions les plus pittoresques, produites par le choix des mots et des lettres.

Le premier qui se présente à ma mémoire, est celui d'*Ariosto*; chant... st..., où il peint deux chiens qui se battent :

Come soglion talor due can *mordenti*,
O per invidia, o per altr'odio mossi,
Avvicinarsi, *digrignando* i denti
Con occhi *biechi*, e più che *bragia rossi*,
Indi ai *morsi* venir di *rabbia ardenti*
Con *aspri ringhi*, e *rabuffati dorsi*;

Così alle spade dai gridi, e dall' onte
Venne il Circasso, e quel di Chiaramonte.

Tasso, chant 7, st. 42 et 43, voulant peindre le combat de *Tancredi* et de *Rambaldo di Guascogna*, qui suivit *Armida*, se sert de plusieurs mots imitatifs dans les stances suivantes :

Ê poi sull' ampia fronte il *ripercote*
Sì ch' il *picchio rimbomba in suon di squilla :*
L'elmo non fende già, ma lui ben scote,
Tal ch' egli *si rannicchia*, e ne *vacilla*.
Infiamma d' ira il principe le gote,
E negli occhi di foco *arde, e sfavilla :*
E fuor della visiera escono *ardenti*
Gli *squardi*, e insieme lo *stridor de' denti.*
Il perfido pagan già non sostiene
La vista pur di sì *feroce aspetto :*
Sente *fischiare* il ferro, e tra le vene
Già gli sembra d'averlo, e immezzo al petto.
Fugge dal colpo, e il colpo a cader viene
Dove un pilastro è contra il ponte eretto :
Ne van le *scheggie*, e le *scintille* al Cielo
E passa *al cor del traditore un gelo* (1).

---

(1) Persuadé que mes lecteurs liront avec plaisir quelques autres fragmens des beautés éparses dans le poëme

§. 263. Entre tous les vers imitatifs de *Tasso*, il n'y en a pas un qui soit compa-

---

de *Tasso*, je transcris ici la description d'un champ de bataille, au chant 20, st. 50, 51 et 52; description qui par la lenteur et la faiblesse des vers, fait voir l'horreur de la bataille, et la pâleur peinte sur les corps expirans :

Così si combatteva : e in dubia lance
Col timor le speranze eran sospese.
Pien tutto il campo è di *spezzate lance*,
Di rotti scudi, e di *troncato arnese :*
Di spade ai petti, a le squarciate pance
Altre *confitte*, altre per terra sparse :
Di corpi altri supini, altri con volti
Quasi *mordendo* il suolo, al suol rivolti.
Giace il cavallo al suo signore appresso;
Giace il compagno appò il compagno estinto :
Giace il nemico appò il nemico : e spesso
Sul morto il vivo, il vincitor sul vinto.
Non v' è silenzio, e non v' è grido espresso;
Ma odi un non so chè roco, e indistinto,
Fremiti di *furor*, *mormori d'ira*,
Gemiti di chi *langue*, e di chi *spira*.
L'arme che già si liete in vista foro,
Faceano or mostra spaventosa, e mesta,
Perduti à i lampi il ferro, i raggi l'oro,
Nulla vaghezza a' bei color più resta.
Quanto opparia d' adorno, e di decoro

rable à aucun de ceux de la stance 69 du chant 12, où il peint la mort de *Clorinda*, tuée par *Tancredi*. L'artifice extérieur de cette description doit étonner les amateurs des beautés

---

Ne' cimieri, e ne' freggi or si *calpesta*.
La polve ingombra ciò che al sangue avanza:
Tanto i campi mutata avean sembianza.

Pétrarque, dans sa *Canzone* 27e., st. 4e., pour peindre M^{dme}. *Laura*, assise sur un gazon près d'une fontaine ombragée d'arbres touffus et fleuris, s'exprime ainsi:

Da' bei rami scendea
(Dolce nella memoria!)
Una pioggia di fior sopra il suo grembo:
Ed ella si sedea
Umile in tanta gloria
Coperta già dall' amoroso nembo.
Qual fior cadea sul grembo
Qual sulle trecce bionde,
Ch' oro forbito, e perle
Era quel dì in vederle.
Qual si posava in terra, e qual sull' onde:
Qual con un dolce errore
Girando parea dir: *quì regna amore*.
Quante volte diss' io
Allor pien di spavento,
Costei per fermo nacque in paradiso etc.

poétiques. *Clorinda* mortellement blessée, est étendue sur la terre : *Tancredi* est tout près d'elle qui,

D'un bel pallore à il bianco volto asperso
Come a' gigli sarian miste viole:
E gli occhi inalza al Cielo, e in lei converso
Sembra per la pietade il Cielo, e il Sole.
E la man nuda, e fredda alzando verso
Il cavaliero, in vece di parole
Gli dà segno di pace : in queste forme
Passa la bella Donna, e par che dorme.

Je ne m'arrêterai pas ici à admirer la beauté de cette image, où l'on voit le ciel et le soleil attendris, et déplorant le sort de cette belle guerrière : je ne ferai pas attention à l'art du poëte qui, voulant exprimer qu'elle ne meurt pas, dit qu'elle *s'endort*; et qu'en dormant, elle *passe* à une autre vie : j'admire et je répète ce que j'ai fait voir ailleurs sur les deux vers suivans :

E la man nuda, e fredda *alzando verso*
Il cavaliero, in vece di parole, etc.

On voit déjà sa main froide s'élever, avec peine vers *Tancredi*. Le premier vers ne termine pas la phrase ; il est enjambé sur le second par le moyen de la préposition *verso*,

qui est séparée de son régime; et cela pour ralentir la marche du vers à la fin, et montrer que l'action de la main est faite avec effort, et que c'est avec peine qu'elle l'élève vers *Tancredi.*

On observe tout le contraire au chant 19, lorsqu'*Erminia* s'avançait, à cheval, vers l'armée des chrétiens, et rencontre son amant *Tancredi* étendu par terre, tout couvert de blessures, et presque expirant; elle s'arrête, et en le reconnaissant

> Vista la faccia scolorita, e bella,
> Non *scese* no, *precipitò* di sella.

Erminia descend de cheval pour lui porter du secours; mais pour peindre la manière dont elle descendit, le poëte ne dit pas qu'elle *descendit*, mais qu'elle se *précipita* de sa selle *precipitò di sella.* Ce mot est *sdrucciolo* au présent singulier de l'indicatif, comme *precipito, precipiti, precipita:* son substantif *precipizio* est *sdrucciolo* aussi. Il est donc propre à peindre une chose qui se fait à la hâte; mais quand il est à la troisième personne du parfait, où il doit être accentué sur la dernière syllabe, comme *precipitò*, il

exprime vivement une action faite avec célérité, et accomplie dans un clin d'œil.

Peut-être que *le Tasso*, en composant ses vers, ne pensait pas à cette combinaison qui produit un effet étonnant : c'est la même réflexion que fait aussi un savant Français, en méditant sur quelque morceau de *Boileau*. On pourra dire que c'est le génie qui l'a inspiré : *Est Deus in nobis*, etc.

CHAPITRE V.

DES LICENCES POÉTIQUES.

§. 264. Les licences poétiques sont tout ce qu'il y a de plus difficile et de plus embarrassant pour les étrangers. Ce retranchement ou alongement des mots, ce changement des voyelles et de consonnes, cette altération du langage vulgaire, forment une espèce de jargon mystérieux pour le peuple. Outre cela, il y a une grande quantité de mots propres à la poésie, et qu'on n'emploie jamais en prose; et souvent les poëtes chantent sans qu'on les entende. Telle était jadis la poésie des Grecs, dont le langage était différent de la langue vulgaire.

§. 265. Cependant la langue du poëte doit être (et elle le fut dès le commencement) le langage du peuple (lisez *Lud. Ant. Muratori*, sur la Parfaite Poésie). C'est en poésie qu'on exprimait et qu'on exprime les plus tendres effusions du cœur pour une

maîtresse, qui ignore les licences poëtiques. S'il est vrai qu'on chantait les poëmes d'*Homère* chez les Grecs, comme on chante à présent à Naples les vers d'*Ariosto* aux *Lazzaroni* rassemblés dans les places publiques; il fallait que le chanteur fût toujours accompagné d'un interprête propre à expliquer aux curieux la signification des mots pour chaque vers.

§. 262. Les licences poétiques ne servent aux poëtes que pour rectifier et ajuster leurs vers, tant pour la quantité que pour la rime: elles ne servent qu'à leur paresse; elles sont les indices les plus certains de la pauvreté d'une langue (attribution calomnieuse à la richesse de l'italienne); car être forcé d'altérer les mots pour exprimer un sentiment, c'est attester que la langue ne saurait rendre par d'autres mots, ce même sentiment.

§. 267. Dire (comme le prétend l'auteur d'un petit Traité de Poésie) que les licences servent à embellir les vers, c'est ce que je ne puis ni comprendre, ni accorder. Quelle beauté, en effet, trouve-t-on dans le son dur de la plupart des vers de *Dante*, qui abondent en licences ?

§. 268. Au reste, je n'expose ici que mon opinion, que je soumets au jugement des autres. Il est certain que les poëtes les plus renommés ont fait usage des licences; mais il est aussi certain qu'ils n'ont jamais passé les limites de la modération : et ils sont bien loin de penser que la beauté des vers puisse venir des licences dont abondent les auteurs qui écrivaient dans l'enfance de la poésie (1).

---

(1) La plus grande partie des licences poétiques vient de la gêne à laquelle nous contraint la rime, et quelquefois la mesure du vers. Il n'est donc permis d'en faire usage que dans ces deux cas seulement, et lorsqu'on est assuré que, dans des circonstances semblables, d'autres poëtes s'en sont servis avec succès.

Mais il faut toujours avoir égard à la qualité des poëtes, et au temps où ils vécurent. Il serait très-ridicule de se servir des mots, et des licences qu'on trouve dans les poésies des auteurs des premiers sièclés de la poésie vulgaire : ce serait préférer l'autorité d'un artiste à la nature et à la dignité de l'art même.

Les arts dans leur origine furent tous imparfaits : la poésie italienne eut le même sort. Les auteurs de ses premiers siècles, entraînés par la rudesse et la barbarie de la langue, employèrent indistinctement toutes sortes de mots et d'expressions. De là sont venus tous ces mots latins italianisés, *voco* pour *chiamo*, *aude* pour *ardisce*, *rem* pour *cosa*, *crema* pour *bru-*

C'est donc de l'usage modéré des licences poétiques que je parlerai dans les paragraphes

---

cia, *frustra* pour *invano*, *describo*, pour *descrivo*, *relinguo* pour *lascio*, *irascere* pour *adirarsi*, *suto* pour *stato*, été (employé par *Sannazzaro*, et par *Ariosto*), *igne* pour *fuoco*, *ure* pour *bruggia*, *ita* pour *così*, *audivi* pour *ho inteso*, *tangere* pour *toccare*, *urgere* pour *forzare*, *parcere* pour *perdonare*, *mó* pour *adesso*, *issa* pour *essa*, *introque* pour *frattanto*, *itroque* pour *adentro*, et une infinité d'autres mots barbares, qui ne sont que des jargons des Napolitains, des Lombards, et des Bergamasques.

Cependant la langue italienne n'est qu'une corruption de la langue latine, et (à l'exception des désinences) elle conserve bien des mots semblables aux latins mêmes : C'est pourquoi il faut s'appliquer à apprendre par la lecture des bons auteurs, quels sont les mots reçus, et employés par les auteurs qui ont écrit à l'époque où cette langue est arrivée à son dernier degré de perfection : pour me rendre de plus en plus utile aux littérateurs de toutes les nations qui aiment la poésie italienne, comme une source féconde de toutes les beautés en général, je n'épargne pas la fatigue de réunir dans le tableau suivant, plusieurs vers des meilleurs poëtes, dans lesquels on fait usage de ces mots latins : cela servira à mes lecteurs, non seulement pour bien comprendre les vers, mais aussi pour être autorisés à les employer, si la nécessité les y force.

Lede, du verbe *ledo*, offende :

suivans. D'abord, il faut distinguer ce que l'on a coutume de confondre : on appelle

---

Ed ora un sol pensier m'offende, 'e *lede*. *Sannazzaro*.

Vige, du verbe *viget*, *vive* veglia : mot usité :

O donna in cui la mia speranza *vige*. *Dante*.

Urge, du verbe *urget*, *forza*, *preme* :

Che l'una parte, e l'altra tira, ed urge. *idem*.

Cupe, du verbe *cupit*, *desidera* :

Imagini chi ben intender *cupe*. *idem*.

Jube, du verbe *jubet*, *comanda* :

Quando Giunone a sua ancella *jube*. *idem*.

Ange, du verbe *angit*, *crucia*, *tormenta* : mot usité :

Tanta paura, e duol l'alma trista *ange*. *Petrarca*.

Pave, du verbe *pavet*, teme : mot usité :

E dei nemici *pave*, e dei soggetti. *Tasso*

Fulce, du verbe *fulcet*, sostenere :

Che pur col ciglio il ciel governa, e *fulce*. *Petr*.

Mulce, du verbe *mulcet*, *addolcire*, *accarezzare* : *mulse*, *addolcì* :

Tanto Melissa lusingommi, e *mulse*. *Ariost*.

Elice, du verbe *eliceo* : mot usité :

Fonti di pianto dai begli occhi *elice*. *Tasso*.

Ferve, du verbe *fervit*, mot usité :

E quella voglia natural che *ferve*. *Dante*.

licence l'usage des mots techniques de la mythologie et de l'ancienne théologie des païens :

Rifulge, *rifulse*, de *refulgit*, *refulsit*, *risplendere*, mot usité :

Gentil parlar in cui chiaro *rifulse*. *Petr.*

Circonfulse, de *circumfulsit*, mot usité :

Così mi *circonfulse* luce viva. *Dante.*

Involve, du verbe *involvit*, *racchiude* : usité :

E tutto quel ch'una rovina *involve*. *Dant.*

Miserere, du verbe *misereor*, abbii pietà :

Miserere d'un cor contrito, umile. *Petr.*

Come fu presso, disse, *miserere*
Padre di me. . . . . *Ariost.*

Fia, *fieno*, du verbe *fio*, *avverrà*, *sarà fatto*, *saranno fatti*.

Forse un dì *fia*, che la presaga penna. *Tasso.*
Questi debiti roghi ai morti *fieno*. *Tasso.*

Riede, *riedono*, du verbe *redeo*, *ritorna*, *ritornano* : usité :

Riedono al campo i cavalier cristiani. *Tasso.*

Chero, du verbe *quæro*, *cerco*, *domando*.

Ch'il pensa mai ? per mio refugio il *chero*. *Petr.*
Scettro impotente, e vergognoso impero,
Se con tal legge è dato, io più nol *chero*. *Tasso.*

Impulse, du verbe *impello*, qui fait *impulsit* au parfait : mot usité :

E nel ciel velocissimo m'*impulse*. *Dant.*

on regarde comme une licence de dire *febo* pour signifier le soleil, *biondo Dio* pour Apollon, *Castalie Dive* pour les muses; et on nomme encore licence, l'usage que l'on fait d'un langage consacré à la poésie, et l'emploi de certaines tournures nobles et élégantes qui font sa plus grande beauté; enfin, on appelle licence poétique, l'usage des figures oratoires, dont le poëte se sert par un droit qui lui est propre, comme étant toujours supposé entraîné par une vive imagination. Cette ample signification de licence a besoin d'être corrigée.

§. 269. Les licences poétiques, proprement dites, consistent dans la suppression, addition ou changement que les poëtes font dans les mots quand la nécessité les y oblige; ainsi, du verbe *amarono*, ils forment *amaro*, en supprimant la syllabe *no;* du verbe *fu* (il fut) ils font *fue*, en y ajoutant un *e;*

Torpe, du verbe *torpeo*, fait *torpa* au subjonctif:

Nè soffrir ch' egli *torpa* in bel riposo. *Dant.*

Ferve, du verbe *ferveo*, usité.

E quella voglia natural che *ferve*. *Dante.*

et des mots *ferite* (blessures) et *capelli*, ils forment *ferute* et *capei*, en changeant *ite* en *ute*, et *elli* en *ei*.

§. 270. Les troisièmes personnes du pluriel de tous les passés définis, qui sont terminées en *arono* et *irono*, peuvent être terminées en poésie en *aro* et *iro* : *amarono, negarono*, etc., peuvent faire *amaro, negaro; sentirono, soffrirono*, peuvent faire *sentiro, sofriro*.

Toutes les troisièmes personnes du singulier du parfait défini des verbes de la troisième conjugaison en *ire*, comme *sentì, ferì, udì, offrì, morì, etc.*, peuvent changer l'*i* en *io, sentio, ferio, udio, offrio, morio, etc.* Les verbes à la troisième personne du singulier du conditionnel, termininée en *ebbe*, comme *amerebbe, vorebbe, sentirebbe, etc.*, peuvent changer *ebbe* en *ia*, *ameria, sentiria, vorria, etc.*

Mais il est bon de répéter que toutes ces licences ne peuvent être employées qu'autant qu'elles l'ont déjà été par certains poëtes dont l'autorité généralement reconnue, tient lieu de règle.

§. 271. Les poëtes séparent l'article des prépositions, et en retranchent une *l* dans les

mots *allo*, *alla*, *alle*, *dello*, *della*, *delle*, *nello*, *nella*, *nelle*; ils disent *a lo*, *a la*, *a le*, *de lo*, *de la*, *de le*, *ne lo*, *ne la*, *ne le*. Le pronom conjonctif *lo*, précédant immédiatement le verbe, peut se changer en *il*.

§. 272. Les diphtongues impropres peuvent former une ou deux syllabes. (Voyez §. 134.) On peut omettre, ou mettre en usage l'élision des voyelles. Exemple :

Che è questo però che sì s'apprezza ?

Che è fait ici deux syllabes : le poëte évite l'élision ordinaire dans la rencontre de deux voyelles. Je préviens mes lecteurs que, pour se servir de cette licence, il faut toujours consulter l'oreille. Ici, par exemple, le poëte n'a pas fait l'élision des deux *ee*, parce que le second *e* est accentué. (Voyez §.....)

§. 273. Les poètes profitant de l'affinité des lettres dont j'ai parlé au §. 56 de mon *Traité de la Prononciation*, changent souvent, au besoin, une lettre en une autre ; quelquefois même ils changent les voyelles, et même les consonnes, sans avoir égard à l'affinité, comme *condutti* pour *condotti*, *produtti* pour *prodotti*, *ferute* pour *ferite*,

foro pour *furono*, *nui* pour *noi*, *sui* pour *suoi*, *vui* pour *voi*, *spene* pour *speme* ou *speranza*. Ils se permettent aussi (comme je l'ai dit dans la définition des licences poétiques) des suppressions de lettres, des additions même de syllabes (1).

(1) On peut bien considérer comme licences poétiques les figures qu'on emploie dans la diction. Les principales sont, l'*Apherese*, la *Syncope*, l'*Apocope*, l'*Epenthese*, la *Paragoge*, l'*Antithese*, la *Metáthese*, la *Tmese*, la *Sinerese*, la *Dierese*, l'*Ectase* et la *Sistole*; et on y peut ajouter l'*Enaloge*.

Apherese. L'apherèse abrège le mot au commencement; et par cette figure, des mots *Allamagna*, *italiano*, *essendo*, *questo*, *egli*, on dit : *Lamagna*, *taliano*; *sendo*, *esto*, *gli*.

Gli è tempo ch' io ritorni ove lasciai, etc. *Tass.*

Syncope. La syncope retranche quelques lettre ou syllabe au milieu du mot. Exemple : des mots *feci*, *facesti*, *diede*, *lettere*, *raggi*, *merito*, *carico*, *cavalli*, *augelli*, *animali*, *capegli*, *prima*, *disonore*, *bevo*, etc. En vertu de la syncope, on fait *fei*, *festi*, *diè*, *lettre*, *rai*, *merto*, *carco*, *cavai*, *augei*, *animai*, *capei*, *pria*, *beo*, *disnore*, etc.

E si reca à *disnor* che Argante audace. *Tass.*

Apocope. L'apocope retranche quelque syllabe à la

Pour en donner une idée un peu plus étendue, je joins ici une table où j'ai réuni les licences les plus usitées :

Parlaro,	*pour*	parlarono.
Offriro,		offrirono.

---

fin du mot; comme *furo*, *volaro*, *caval*, *Gerusalem*, *pon*, *tiran*, *trar*, etc., au lieu de *furono*, *volarono*, *cavallo*, *Gerusalemme*, *ponno*, *tiranno*, *trarre*, etc.

Se sì alto *pon* gir le mie stanche rime. *Petr.*

Epenthese. L'épenthèse ajoute quelques lettre ou syllabe au milieu du mot; comme *similemente*, *augumenta*, *Nestorre*, *Asdrubelle*, etc., au lieu de *similmente*, *augmenta*, *Nestore*, *Asdrubale*, etc.

Similemente da un lato fassi. *Petr.*

Paragoge. La paragoge ajoute quelque voyelle à la fin des mots. Par cette figure, au lieu des mots *fu*, *potè*, *combattè*, *uscì*, etc., les poëtes disent *fue*, *poteo*, *combatteo*, *uscio* et *uscie.*

Che al fine della terra il suono *uscie.* *Dant.*

Antithese. L'antithèse emploie une lettre pour une autre. Ainsi l'*Arioste* a dit *sanza*, au lieu de *senza*, pour le faire rimer avec *usanza. Pétrarque*, pour rimer avec *fiume*, dit *consume* pour *consumi.* On dit *parme* pour *parmi*, *foro* pour *furo* ou *furono*, *describo* pour *descrivo*, *bibo* pour *bevo*, etc.

D'ogn' altro dolce, e lete al fondo *bibo.* *Petr.*

Appò,	*pour*	appresso.
Avria,		avrebbe.
Saria,		sarebbe.

Metathese. Par cette figure, on transpose les lettres de la diction : des mots *vengo*, *attengo*, *giungo*, on fait *vegno*, *attegno*, *giugno.*

Tmese. Dans cette figure, on coupe le mot en deux parties, dont l'une reste à la fin d'un vers, et l'autre au commencement du vers suivant; comme je l'ai dit au §. 177.

Sinerese et *Dierese.* Par la sinerèse, de deux syllabes on en fait une : dans les mots *primajo*, *pistoja*, *Menelao*, *aio*, *oja*, *ao*, sont des voyelles assemblées, dont chaque assemblage peut faire une syllabe La dierese, au contraire, d'une syllabe en fait deux ; du mot *oimè*, de deux syllabes, *Petrarque* en fait trois.

Oimè terra è fatto il suo bel viso.

Ectase et *Sistole.* L'ectase rend longue la syllabe qui de sa nature est brève. La sistole, au contraire, abrège les syllabes longues. Ainsi, des mots *úmile*, *símile*, *pietà*, *città*, la rime, ou la mesure, oblige quelquefois le poëte à dire *umíle*, *simíle*, *piéta*, *citta* :

Solo a vederlo intenerir di *piéta*. *Tass.*

Et des mots *dispúto*, *impúto*, *divído*, la sistole permet qu'on dise *dísputo*, *ímputo*, *dívido*. *Sannazaro* ayant besoin d'un mot *sdrucciolo*, dit :

Dai quai per tanto spazio oggi mi *dívido.*

Vorria,	*pour*	vorrebbe.
Aggia,		abbia.
Crederia,		crederebbe
Ave,		à.
Bea,		beva.
Bei,		bevi.
Bea,		rende beato.
Bei,		rendi beato.
Caggio,		cado.
Capei,		capelli.
Cavai,		cavalli.
Coltei,		coltelli.
Cadeo,		cadde.
Cor, *verbe*,		cogliere.
Cor, *nom*,		cuore.
Correm,		coglieremo.
Deo,		debbo.

Enalloge. En vertu de cette figure, on met un article pour un autre, *il* pour *lo*, et *lo* pour *il.*

Gli à rotto *il* scudo il cavaliero ardito. *Boiard.*
Lo bello stile che mi à fatto onore. *Dant.*
Che il vostro Pier a cui *lo Ciel* comparte. *Tass.*

On emploie aussi un pronom pour un autre : *noi* pour *ci*, *colei* pour *lei*.

Che già piu d'una volta à *noi* concesso. *Tass.*
Di *lei* che in questa riva. *Tass.*

Diè,	*pour*	diede.
Die,		giorno.
Dicestu,		dicesti-tu.
Empio,		empi.
Udio,		udì.
Disnore,		disonore.
Poteo,		potè.
Fue,		fù.
Medesmo,		medesimo.
Pièta,		pietà.
Umìle,		úmile.
Supplìco,		súpplico.
Arei,		avrei.
Arò,		avrò.
Ave,		egli à.
Caggia,		cada.
Caggion,		cadono.
Non chero,		non domando.
Deggio,		io debbo.
Duolo,		dolore.
Face,		egli fa.
Face,		fiaccola.
Fea,		faceva.
Fe',		fece.
Fratei,		fratelli.
Beï,		belli.
Gire,		andare.
Greve,		grave.

Incarco ,	*pour*	peso.
Ire ,		andare.
Mastro ,		maestro , abile.
Merto ,		merito.
Pave ,		paventa , teme.
Giuso ,		giù.
Aggio ,		ò.
Là ve' ,		là ove.
Me' ,		meglio.
Fio ,		la pena.
Nui ,		noi.
Vui.		voi.
Sui ,		suoi.
Pago ,		sodisfatto.
Por ,		porre.
Pié ,		piede.
Ritor ,		ritogliere.
Sallo ,		lo sa.
Salsi ,		salii.
Foro *ou* furo ,		furono.
Seggio ,		sedo.
Spirto ,		spirito.
Sta ,		questa.
Stè ,		stette.
Tai ,		tali.
Tienlo ,		tienilo.
Tommi ,		toglimi.
U' ,		dove.

Valso,	*pour*	valuto.
Vanne,		vattene.
Ve',		vedi.
Ver,		verso.
Vo',		voglio,
Volto,		voltato.

§. 274. Le nombre des mots consacrés au style et au langage poétique, est considérable; la plupart sont anciens, et tirés du latin. Je n'entreprendrai pas de les faire connaître dans toute leur étendue, pour ne pas passer les bornes d'un simple abrégé. J'en donnerai une petite table, où l'on trouvera les mots les plus usités et les plus intéressans; c'est par l'usage et par la lecture des poëtes, et des dictionnaires poétiques, qu'on pourra apprendre les autres:

Acciaro,	*pour*	spada.
Agone,		combattimento.
Aita,		soccorso.
Alma,		bella, divina.
Almo,		bello, divino.
Ancella,		serva.
Ange,		tormenta.
Arca,		altare.
Aura,		aria.

Belva,	*pour*	bestia feroce.
Beltà,		bellezza.
Calle,		sentiero.
Carco,		caricato.
Carme,		verso.
Chioma,		capellatura.
Chiostra,		abitazione.
Ciglio,		occhio.
Concento,		armonia.
Desire,		desiderio.
Destriere,		cavallo.
Diva,		divina.
Domo,		domato.
Donno,		padrone.
Ebbro,		ubbriaco.
Ergere,		alzare.
Fabro,		artigiano.
Favella,		linguaggio.
Fello,		fellone.
Frale,		fragile.
Gallo,		francese.
Germano,		fratello.
Inulto,		invendicato.
Italo,		italiano.
Labbia,		labbra.
Leve,		leggero.
Macigno,		pietra dura.

Martoro,	*pour*	tormento.
Nembo,		tempesta.
Nume,		divinità.
Omeri,		spalle.
Onde,		acqua.
Cristallino umore,		acqua.
Orbe,		mondo.
Orbo,		privato.
Oste,		nemico.
Piova,		pioggia.
Piume,		ali, penne.
Piume,		letto.
Preci,		preghiere.
Prence,		principe.
Prisco,		antico.
Prole,		figlio, famiglia.
Reina,		reggina.
Riede,		ritorna.
Rio, reo,		colpevole.
Rio,		ruscello.
Scherno,		disprezzo.
Sabbia,		arena.
Scempio,		morte, stragge.
Seno,		corpo, cuore.
Seno,		anima.
Serto,		corona.
Sguardo,		occhio.

Soglio,	*pour*	trono.
Speco,		grotta.
Telo,		dardo.
Tetto,		casa.
Tosco,		toscano.
Tosco,		veleno.
Ublio,		dimenticanza.
Vago,		grazioso.
Vago,		curioso.
Vago,		errante.
Vanni,		le ali.
Varco,		passaggio.
Vate,		poeta (1).
Ciglio,		occhio.

---

(1) Les Italiens emploient dans leurs vers une quantité de mots étrangers. Du mot français *conquis*, ils font *conquiso*, *vinto*; de *gai*, ils font *gajo*, *allegro*; d'*image*, ils font *image*; *imagine*; de *hôtel*, *ostello*, *casa*; de *borgne*, *bornio*, *guercio*; de *visage*, *visaggio*, *viso*; de *dommage*, *dommaggio*, *danno*; de *pareil*, *pareglio*, *eguale*; de *gibet*, *gibetto*, *forca*; de *gage*, *gaggio*, *pegno*; de *vallée*, *vallea*, *valle*; de *rouge*, *roggio*, *rosso*; de *venger*, *vengare*, *vendicare*; de *fiole*, *fiola*, *fiasco*; de *tomber*, *tombare*, *cadere*, etc.

RAPPORT ET ANALOGIE

DES TROIS CHAPITRES PRÉCÉDENS AVEC LA VERSIFICATION FRANÇAISE.

§. 275. Dans la comparaison de la versification italienne à la française, je crois avoir démontré évidemment, que la structure des vers, quant au nombre des syllabes, à la position des accens et à la césure, est la même dans les deux langues.

§. 276. Puisque les mêmes causes peuvent produire les mêmes effets, il est facile de conclure que la poésie française produit, ou peut produire les différentes sortes de compositions qu'on observe dans l'italienne.

§. 277. Je dis, *ou peut produire*, car c'est cette possibilité qui décide du triomphe de mon entreprise, et qui rendra mon ouvrage utile aux Français. C'est cette même possibilité qui doit encourager les poëtes français à donner à leur poésie, par différentes recherches et par un travail assidu, toute la beauté et l'énergie de l'italienne. C'est en effet à ces

recherches, et à un choix de mots, de formes et d'expressions qui se prêtent à l'harmonie, que les Italiens doivent la beauté de leur poésie, qui dans sa naissance était rude, informe et barbare.

§. 278. Le sonnet dans la poésie française suit les mêmes règles que dans l'italienne; rien de plus beau qu'un sonnet sans défaut.

Parfaitement semblable à l'italien pour ce qui regarde le nombre des vers, les quatrins, les tercets, le repos, etc., il n'en diffère que par les vers alexandrins, employés ordinairement dans les poëmes héroïques, et par la combinaison de la rime dans les tercets. Mais cette loi est arbitraire; et, quoique l'usage l'ait consacrée, le poëte peut se permettre de l'enfreindre et d'en substituer une nouvelle. C'est ainsi que *Sapho* orna la poésie grecque d'un nouveau rithme; c'est ainsi que, par de nouvelles inventions, les poëtes embellirent la poésie italienne.

§. 279. Les vers communs français qui répondent aux *endecasillabi* italiens (§. 47.), quoique plus usités dans le style naïf et familier, peuvent acquérir une marche grave et majestueuse, en faisant tomber l'accent comme

sur les *endecasillabi* héroïques des Italiens: alors on pourrait les employer pour les sonnets. Quant à la rime des tercets, on pourra la modifier, si l'on veut; et même, en la laissant telle qu'elle est, elle ne produira jamais une différence entre les sonnets des Français et ceux des Italiens.

§. 280. Toutes les compositions divisées par stances, d'un même nombre de vers, d'un même mélange de rimes, et d'un même nombre de syllabes également distribuées dans chaque vers, et qui sont nommées, en français, *stances régulières*, peuvent se comparer aux différentes espèces de *Canzonette* dont j'ai parlé au §. 193.

§. 281. Les stances de quatre vers, dont trois alexandrins, et le quatrième de six syllabes, ressemblent à l'*Ode saffica*, dont il a été parlé au §. 191. En un mot, toutes les différentes espèces de compositions poétiques dont j'ai parlé dans ce *Traité*, peuvent être parfaitement imitées par les poëtes français, s'ils le jugent à propos.

§. 282. Les récitatifs, et les airs destinés au chant, diffèrent de ceux des Italiens. Le récitatif français n'est composé que de vers

héroïques rimés; et dans l'air on n'observe pas cette régularité du rithme qu'exige la musique. De là naît peut-être le défaut de la bonne musique, que l'on impute, à tort, à la langue. Il serait à desirer qu'on corrigeât la manière de composer ces sortes de poésies destinées à être mises en musique, et qu'on imitât, puisque la chose est possible, le genre italien (1).

---

(1) *J.-J. Rousseau*, dans sa lettre sur la Musique, appelle le Récitatif français, une extravagante criaillerie; et il n'y trouve pas cette déclamation harmonieuse propre au récitatif qui est destiné à exprimer par la musique, toutes les pensées qu'il est difficile de pouvoir exprimer dans les airs. On est en effet gêné par la contrainte de la rime, et par une monotonie de vers, qui n'imitent point la nature d'un dialogue, d'un discours familier entre deux amis ou deux amans.

Mais, ce qui est encore plus ridicule, c'est de voir quelques compositeurs, appliquer la musique des récitatifs italiens composés de vers *endecasillabi* et *settenarii*, aux récitatifs français, composés tous de vers de treize ou douze syllabes : ce qui, à mon avis, est presque impossible à obtenir. Sans entrer dans de grands détails sur la musique, que je ne sais pas; j'ose proposer aux poëtes français de composer les récitatifs, et les airs, comme en italien, c'est-à-dire, de vers communs, et de vers de six syllabes (qui sont réel-

§. 283. Quant aux licences poétiques proprement dites, dont il a été parlé depuis le

---

lement des vers *endecasillabi* et *settenarii*, comme il a été démontré aux §. 47 et 81.) Je suis presque sûr que cette nouvelle méthode donnerait aux récitatifs français, plus d'agrémens dans la déclamation musicale. Quoique mon projet puisse paraître ridicule, il ne doit pas empêcher le poëte et le musicien philosophes, d'en faire l'essai.

Je voudrais démontrer que les vers alexandrins dont on se sert en France pour les poëmes épiques, et pour les tragédies, pourraient être remplacés plus commodément et plus agréablement par les vers *endecasillabi* et *settenarii*, comme en italien, dans les poésies dramatiques, et dans les comédies destinées à la musique. C'est ainsi que l'abbé *Metastasio*, l'*Apostol Zeno*, et d'autres célèbres poëtes composèrent leurs drames : et l'on peut citer leur récitatif comme un modèle de beauté, résultant de leur simplicité, de leur imitation naturelle, de leur style dialogistique et familier, mais sans dégrader le style dramatique. On dirait que le récitatif est une prose, s'il n'avait pas l'harmonie sensible qui le distingue.

En suivant tous les ouvrages dramatiques, on trouve par tout dans les récitatifs, les caractères ci-dessus énoncés. Voici un dialogue entre *Artabano*, et *Arceste* son fils, dans le drame *Artaserse*. *Acte* 2., *scène*. 2

Artab. E' l'innocenza o figlio
Un preggio che consiste

§. 264 jusqu'au §. 274, l'avantage de la

Nel credulo consenso
Di chi l'ammira : e se le togli questo
In nulla si riduce : il giusto è solo
Chi sa fingerlo più : e chi nasconde
Con più destro artificio i sensi sui
Nel teatro del mondo agli occhi altrui.

Alc. T'inganni : un alma grande
E' teatro a se stessa : essa in segreto
S'approva, e si condanna :
E placida, e sicura
Del volgo spettator l'aure non cura.

Artab. Sì, è ver : ma l'innocenza
Si dovrà preferir forse alla vita ?

Alc. La vita è un bene
Che usandone si scema : ogni momento
Ch' altri ne gode, è un passo
Che al termine avvicina : e dalle fasce
Si comincia a morir quando si nasce.

Encore un autre exemple. J'ouvre au hasard le drame *Achille in Sciro*, je trouve à l'*acte 2*, *scène 2*, *Ulisse* accompagné par *Arcade*, qui dans le palais du roi de *Sciros*, veut découvrir si c'est vraiment *Achille* qui est déguisé en cette femme, sous le nom *Pirra*. *Ulisse* tâche de réveiller en lui le sentiment de la vertu : pour

poésie française est manifeste, s'il est vrai,

---

y parvenir, il feint de ne le pas voir, et il se met à contempler les statues d'*Hercule*, placées dans les galeries du roi, pendant qu'*Arcade* épie les mouvemens d'*Achille* :

Ulisse. Di questo albergo invero
Ogni arredo è regal : quei sculti marmi
Sembran pieni di vita. Eccoti Alcide
Che l'idra abbatte : ah gli si vede in fronte
Lo spirito guerrier ! l'anima eccelsa
Gli à l'industre maestro in fronte accolta :
(Guarda se m'ode :) (*à l'écart à Arcade.*).

Arcad. (Attentamente ascolta,) (*répondant tout bas à Ulisse*)

Ulisse. Ecco quando dal suolo
Solleva Anteo per atterrarlo : l'arte
Quì superò se stessa. Oh come accende
Quand è si al vivo espresso
Di virtude un esempio ! Io già vorrei
Esser *Alcide* : o glorioso ! o grande,
O magnanimo Eroe ! vivrà il tuo nome
Mille secoli, e mille . . .

Achil. (Oh Dei ! così, non si dirà, d'Achille !)
(*il dit en lui-meme*)

Ulisse. (Ed or ?) *Arc.* (S'agita, e parla).

Ulisse. (Osserva adesso).
Che miro ! ... Ecco l' istesso

pour le poëte, elles nuisent à la clarté et à la beauté de l'élocution.

Allor che ti piegasti
A baciar questa mano, e me 'l giurasti.
E tu frattanto ingrato
Alla patria, a te stesso, al genitore,
Quì fra l'ozio ti perdi, e fra l'amore ?
Sorgi : de' legni tuoi
Tronca is canape reo : sciogli le sarte :
Mi guarda poi con torvo ciglio, e parte.

Voyez d'autres exemples dans mon recueil du *Traité de la prononciation*, §. 110, 144, etc.

Les voilà, les véritables modèles du *Recitativo*, pour des drames destinés à la musique : ici tout est sublime, tout est simple dans sa sublimité même, tout est exprimé avec facilité ; et la déclamation en chantant, ne trouve aucune gêne.

On pourra prétendre qu'en français, les déclamations musicales sont toujours composées de vers *settenarii* ; car les vers alexandrins ne sont en réalité, que deux vers *settenarii* accouplés ensemble (§. 83, etc.) : Cela est vrai, et c'est pour ce même motif que les déclamations sont un peu supportables ; mais où sont les vers *endecasillabi* mélangés avec les *settenarii* comme en italien ? C'est de ce mélange que résulte la perfection du *recitativo*, en évitant la monotonie, comme j'ai fait voir dans cette même note.

CONCLUSION

QUI RÉSULTE DE TOUS LES RAPPORTS DE LA POÉSIE ITALIENNE AVEC LA FRANÇAISE.

§. 284. LA conclusion de tous ces rapports est, que la versification italienne ne diffère pas de la française autant qu'on le pense ; que celle-ci offre les mêmes beautés que la première, ou du moins qu'elle peut les posséder, en suivant les principes qui sont la source des beautés de l'italienne ; enfin, que la langue et la poésie française sont aussi propres à la musique, que celle des Italiens.

§. 285. Cette dernière conséquence doit être nécessairement vraie. Voici un raisonnement très-simple : la langue italienne se prête aux phrases, aux mesures et aux temps de la musique; mais on a déjà prouvé que la langue française est très-ressemblante à l'italienne pour la versification ; elle a les mêmes agrémens, la même douceur, et peut-être plus que l'italienne : donc la langue française se prête, et

doit se prêter à la musique, selon l'axiome de géométrie «*quod œquale est uni œqualium,* » *est etiam œquale alteri œqualium* ».

§. 286. *J.-J. Rousseau* faisant usage de sa philosophie (quelquefois abstraite) et de son éloquence éblouissante, a poussé jusqu'à l'excès, le mépris d'une langue qui fait les délices et l'admiration des étrangers : d'ailleurs il a l'expérience qui parle contre lui.

§. 287. Dans sa lettre sur la musique française, il dit d'un ton décisif : *que les Français n'ont pas de musique, qu'elle est à naître ; que la langue est peu propre à la poésie, et point du tout à la musique, et que la langue composée de sons mixtes, de syllabes muettes et sourdes, de voyelles peu sonores et de beaucoup de consonnes et articulations, ne peut pas absolument se prêter au chant, à l'harmonie, à la mesure.* Il ôte à la langue sa prosodie naturelle, et il ne s'applique qu'à la rendre méprisable, au lieu de s'occuper à faire connaître combien elle a de ressources, et à la présenter telle qu'elle est, ou telle qu'elle peut être dans sa perfection.

§. 288. Ainsi, d'un côté, il paraît presque refuser aux français la musique, dont les prin-

cipes sont dans la nature, que l'on trouve chez toutes les nations, même les plus barbares, et qui se perfectionnent par la culture, comme on le voit en Italie et en Allemagne; et de l'autre côté il relève et critique les plus petits défauts de la langue, quoique communs à la langue italienne; et pendant qu'on chante agréablement en France, pendant qu'il dément son système, même par ses propres ouvrages de musique, et qu'il voit que les Français sont sensibles à la mélodie et à l'harmonie, et en connaissent toutes les beautés; il soutient qu'il n'est pas possible de chanter en cette langue (1).

§. 289. je suis on ne peut pas plus étonné

(1) « Nous n'avons pas de musique, et nous ne » pouvons pas en avoir.

» Les Français n'auront jamais de musique, et s'ils » en ont une, ce sera tant pis pour eux.

» Jamais les Français n'auront une musique à eux; » il faut tout emprunter de nos voisins.

» Je n'appelle pas avoir une musique, quand » j'emprunte celle d'une autre langue pour tâcher » de l'appliquer à la sienne; et j'aimerais mieux que » nous gardassions notre maussade et ridicule chant, » que d'associer encore plus ridiculement la mélodie

qu'on abandonne à la seule expérience quelquefois tardive, la tâche de démentir son

---

» italienne à la langue française. » Tel est le langage atrabilaire de *J.-J. Rousseau*, dans sa lettre sur la Musique. Comme le fanatisme d'une opinion peut aveugler les hommes même de beaucoup d'esprit ! Que de méprises grossières dans ce seul paradoxe ! *Mais il était de la destinée de J.-J. Rousseau, ou d'exagérer le vrai, ou de mettre le faux à côté*; dit M. de *Laharpe*, dans son Cours de Littérature, tom. 12, pag. 163.

Pourquoi, je lui demande, les Français n'ont-ils pas de musique, et ne peuvent-ils pas en avoir ? C'est parce que les Français n'ont et ne peuvent pas avoir une langue musicale, ou qui se prête au moins à la musique; telle est la réponse de *J.-J. Rousseau.* Mais puisque la symphonie n'a pas besoin de la langue dans ses accords, il faudrait dire au moins que les Français jouissent, ou peuvent jouir de cette partie intéressante de la musique..... Non pas, reprend *J.-J. Rousseau* : La musique instrumentale, ou la symphonie, naît de la musique vocale. Celle-ci a précédé de beaucoup l'autre ; et comme la musique vocale qui tire de la langue ses qualités, ses tours et ses manières, est imparfaite, comme l'est la langue même ; ainsi doit être imparfaite et insipide la musique instrumentale.

Mais pourquoi les Italiens jouissent-ils de cet art agréable du génie, dont les oreilles de *J.-J. Rousseau*

enthousiasme philosophique. Bien d'autres plumes savantes pourraient justifier la langue

---

se déclarent charmées et satisfaites ? C'est parce que la langue italienne est la langue de la musique, et des grâces. Si l'on parvenait donc à prouver l'analogie frappante, et la ressemblance presque identique entre la langue italienne, et la française ; tous les raisonnemens de ce philosophe resteraient anéantis, et on verrait crouler d'un seul coup son édifice appuyé sur un préjugé ridicule, ou par l'ignorance d'un avantage réel, sans qu'on s'en doute. Il est aisé de connaître par-là quel intérêt il faut attacher à l'ouvrage pénible de mon Traité sur la Poésie Italienne, où je m'efforce de prouver l'analogie très-sensible, qu'on remarque entre ces deux langues.

Il est cependant certain que la mauvaise versification (non pas le défaut de la langue) a produit en France le retard considérable des progrès dans la musique. « On a beau dire et beau faire, dit M. » *Gretry*, pag. 242, la musique vocale ne sera jamais » bonne, si elle ne copie les vrais accens de la parole : » sans cette qualité, elle n'est qu'une pure sym- » phonie. » Qu'est ce qu'une musique qui ne peut suivre pas à pas le style et la mesure du vers ? et qu'est-ce qu'un vers qui ne peut suivre le style et la mesure de la musique ? Comment pouvoir espérer les progrès de la musique, dans un état de contradiction entre le poëte et le musicien, dont l'un fournit des vers qui sont en opposition avec le chant,

française de tous les torts dont on l'accuse.

§. 290. Quant à moi qui connais mon

---

et l'autre donne du chant qui est en opposition avec les vers ? C'est pourtant à ces extrémités que sont réduits les Français, pour vouloir soutenir encore une versification contradictoire à elle-même, quand on la suppose sans les accens qui sont l'essence du vers et de la musique. Ce n'est pas le génie qui manque aux compositeurs, comme je le dirai ci-après; ce sont les vers mal composés qui ne laissent rien au génie, et qui l'étouffent ou l'arrêtent dans le moment où le musicien se sent inspiré pour produire la plus belle musique.

Jamais les Français n'auront une musique à eux, il faut tout emprunter de nos voisins, etc. On sent bien ici, qu'on passe à une autre question. J'avoue naïvement que je n'entends pas l'esprit de cette proposition : est-ce qu'il y a des musiques indignes, en parlant de la bonne et de la mauvaise musique ? Est-ce que les Français n'auront pas de mathématiques à eux, parce que la géométrie a été inventée par *Euclide* ? Est-ce que les Français ont une chimie à eux, parce qu'ils ont illustré cette science intéressante ? Serait-ce compromettre la réputation nationale, que d'avouer qu'un art, qu'une science a été inventée par d'autres, qu'une occasion favorable ou un hasard ont favorisés ? Ne serait-ce pas de la gloire d'une nation, que d'emprunter le bon et le beau, par-tout où on le trouve ? Serait-il honteux pour les Français qui excellent à présent dans l'art de la peinture, d'imiter les chef-d'œuvres des Grecs et des Italiens ?

insuffisance, je profite d'un *Traité de la Poésie italienne*, pour indiquer, comme en passant, une seule raison qui est fondée sur l'analogie frappante qui existe entre la poésie italienne et la française, raison qui n'est pas des plus faibles si l'on considère que la poésie française a les mêmes principes et les mêmes

---

Serait-il honteux pour les Italiens, de ne jouer que des morceaux de *Mozar*, et de *Pleyel* ?

La mélodie italienne s'associe ridiculement à la langue française. Cette proposition est évidemment vraie, excepté le cas où par hasard un bon poète a su s'associer à un bon musicien. Il faudrait être aveugle ou insensible, pour ne pas connaître l'accord parfait qu'on fait tous les jours entre certaines pièces italiennes ou allemandes, avec certains couplets français. J'entends tous les jours, et j'en fais voir l'application facile lorsque le vers français observe la même mesure, les mêmes accens, la même forme, et la même expression que le vers italien, auquel est appliquée la musique qu'on veut imiter; et que ces qualités requises sont possibles dans la versification française : il ne faut que lire et bien entendre le présent *Traité de la Poésie*, pour en rester parfaitement convaincu. L'ignorance de la véritable versification, qui ne peut blesser ni le génie des musiciens, ni la beauté de la langue française; cette ignorance, dis-je, a fait avancer à *J.-J. Rousseau* tant de paradoxes ridicules qui font honte au sens commun et à l'évidence des faits.

matériaux qui, en italien, produisent la beauté du chant, de l'harmonie et de la mesure, trois caractères essentiels à la musique.

§. 291. A l'appui de mon raisonnement, je vais faire observer à mes lecteurs, en opposition à ce que dit *Rousseau*, que la langue française et l'italienne, qui, à juste titre, sont nommées sœurs, se ressemblent tellement par les mêmes lettres qui les composent, par la même prononciation, par les mêmes mots, la même grâce, et par les mêmes modulations de voix, qu'on pourrait aussi les appeler sœurs jumelles.

LETTRES ET PRONONCIATION.

§. 292. La langue française qui a les mêmes lettres que l'italienne, ne diffère de celle-ci que par la prononciation de *ce*, *ci*, *ge*, *gi* et de *ze*, dont le son est plus doux qu'en italien. Les lettres *k*, *x*, *y*, que les Français conservent encore pour rappeler l'étymologie des mots, peuvent se confondre avec les lettres *c*, *s*, *i*, qui rendent le même son. Quant à la prononciation des syllabes *qua*, *que*, *qui*, *quo*, *quu*; de *ja*, *je*, *jo*, *ju*, la prononciation des premières, qui en

français est exprimée par le son *obtus* du *c* (*Voyez* mon *Traité de la Prononciation italienne*, §. 6, 21 et 29), est préférable à la prononciation des Italiens; car, en français, elle rend un son plus simple, plus doux, plus clair. Celle des secondes, c'est-à-dire, de *ja*, *je*, *jo*, *ju*, est plus douce en français, quoiqu'elle n'ait pas la même force que l'italienne.

MÊMES MOTS.

§. 293. Les mots qui sont en grande partie les mêmes dans l'une et l'autre langue, ne diffèrent entr'eux que par la seule terminaison des voyelles (ce qui tient au génie des langues des différentes nations), souvent par le changement de quelque lettre à la fin ou au milieu du mot, et par la prononciation de l'*e* muet, dont je parlerai plus bas. Tout est prononcé dans l'une et l'autre langue, par des voyelles bien marquées à la fin (1). Si en français, beaucoup

---

(1) Toutes les premières personnes du parfait de l'indicatif de tous les verbes, et précisément de ceux de la première conjugaison, sont écrites par les mêmes lettres, et gardent un égal nombre de syllabes, comme *amai*, *aimai*; *io parlai*, *je parlai*, etc. : avec cette

de mots se prononcent avec une consonne finale, en italien il y a aussi une infinité de mots *tronchi*, qui finissent par les consonnes *l*, *m*, *n*, *r*; *vin*, *divin*, *nation*, *quel*, *universel*, etc., et qui se prononcent et s'écrivent en italien, précisément de la même manière en partie : *vin*, *divin*, *nation*, *quel*, *universal.*

Les mots suivans : *si servi*, *di la verità*, *amante*, *parente*, *qualità*, *quantità*, *finale*, *a chi*, *quel*, *facile*, *difficile*, *fatale*, *vittima*, *carriera*, *delicato*, *imbellí*, *novel*, *mortal*, *virtù*, *vite*, *compagnia*, *utile*, *inutile*, *onde*, *profonde*, *monde*, *appendice*, et une infinité d'autres, ont presque les mêmes lettres, la même prononciation, les mêmes accens qu'en français (1). Puisque

---

différence que le Français prononce l'*ai* avec le son simple de l'*é*, et l'Italien le prononce comme une diphtongue. Presque toutes les troisièmes personnes du même parfait au singulier, des verbes en *ir*, ont absolument la même prononciation, comme *sentì*, *fornì*, *sortì*, etc., *il sentit*, *il fournit*, *il sortit*, etc. Je dirai la même chose de tous les futurs simples de tous les verbes, et des imparfaits du subjonctif des verbes de la première conjugaison.

(1) Dans le cours de mon *Traité de Poësie italienne*,

l'on trouve bien des mots français, dont la prononciation et toutes les lettres même sont absolument identiques aux Italiens; *Jean-Jacques Rousseau* devait accorder, au moins, à la moitié des mots français, les mêmes privilèges pour la musique, qu'aux italiens.

DOUCEUR, NOTE ET MODULATION DE VOIX.

§. 294. La douceur, la note et la modulation des sons, sont presque les mêmes dans la bouche des Français et des Italiens; pour s'en convaincre, on n'a qu'à entendre parler un Français, d'une distance telle qu'on ne puisse pas distinguer les sons ni les mots, un Italien croirait que c'est un Italien qui

---

et dans tous les rapports d'analogie entre cette langue et la langue française, j'ai fait voir avec évidence, qu'en traduisant les vers français en italien, ou les vers italiens en français, lettre à lettre, syllabe à syllabe, et mot à mot, il en résulte que la plupart des vers ont la même mesure, et les mêmes accens. Cela sert à confirmer parfaitement la ressemblance presque identique de la langue, des lettres, de la prononciation et des mots.

parle. C'est pour cela qu'il est très-facile aux Français de parler italien en très-peu de temps ; c'est pour cela, qu'en Italie il est facile de reconnaître l'anglais ou l'allemand, par l'accent national, quoiqu'ils sachent d'ailleurs bien la langue italienne; mais il est difficile de distinguer un français. J'en ai la preuve par un de mes écoliers, qui, parlant en italien dans une société d'Italiens, ceux-ci me demandèrent si ce jeune homme n'était pas Romain. *Non*, *Signori*, répondis-je, *egli è un Francese*, *mio scolare* (1).

SON RUDE DES CONSONNES.

§. 295. Si la langue française ne se prête pas à la musique, à cause du son rude des

---

(1) C'est pour toutes ces ressemblances entre l'italien et le français, qu'il n'y a rien de plus facile aux Français que d'apprendre en peu de temps la langue italienne; rien de plus facile aux Italiens que d'apprendre la langue française: quoique, à dire vrai, il ne soit pas aussi aisé à l'Italien d'apprendre en peu de temps la prononciation très-douce et délicate de la langue française. L'analogie en est si étroite et si sensible, que même, sans étudier la langue, le Français entend ce que dit un Italien quand il parle; et l'Italien, le Français, précisement quand on lit.

consonne smultipliées, l'italienne devrait avoir le même inconvénient. Qu'on ouvre les livres italiens, qu'on lise leur dictionnaire, l'on s'apercevra aisément, de même qu'en français, du nombre excédent des mots où on rencontre trois consonnes, soit au commencement, soit au milieu. Il serait superflu d'en produire des exemples : c'est au poëte à éviter ces écueils dans certains cas où ils sont funestes à la bonne musique. Les Français qui ont porté leur langue à une extrême délicatesse, même dans leur prose, pour adoucir leur prononciation dans beaucoup de mots, prononcent leurs doubles consonnes, comme si elles étaient simples (*Restaut*, chap. 14, de l'*Orthographe*). Je le répète encore une fois : c'est d'un certain choix de mots, qu'est formé le langage du poëte, quoique, à dire vrai, cette rencontre de consonnes ne soit pas un grand obstacle à la beauté de la poésie italienne et française, et les poètes s'en servent très-souvent et avec succès. *Voyez* l'article IV de ce Traité (1).

(1) La langue, par sa nature même, semble en

DIPHTONGUES.

§. 296. Que dira-t-on de la rencontre très-rude de deux voyelles dans les diphtongues italiennes? Ici tout l'avantage est pour la langue française. Leurs diphtongues, soit simples, soit composées, sont peut-être moins dures que les syllabes de deux et trois voyelles dans une infinité de mots italiens employés dans les vers destinés à la musique. On ne peut pas contester l'évidente difficulté qu'on éprouve en prononçant les mots *vuoto*, *Europa*, *autore*, *duopo*, *figliuolo*, *aurora*, *autunno*, *suoi*, *puoi*, *causa*, *autorità*, *autore*, *eguale*, *egualità*, *uomo*, etc. Les Lombards, pour éviter dans le mot *uomo* le son de la diphtongue *uo*, changent l'*u* voyelle en *v* consonne, et prononcent *vomo*. J'ai remarqué, en Italie, que plusieurs

rechercher la multiplication pour assurer son énergie: de *amarelo*, *vederelo*, *sentirelo*, on dit *amarlo*, *vederlo*, *sentirlo*, en retranchant l'*e*, et en multipliant la suite des consonnes. Les mots *potrò*, *vedrò*, *opra*, *adopra*, etc., sont plus énergiques et non moins propres à la musique, que de prononcer *poterò*, *vederò*, *opera*, *adopera*, etc.

personnes qui chantaient l'air du *Matrimonio Secreto*, du célèbre *Cimarosa*,

Pria che spunti in Ciel l'aurora, etc.

étaient forcées, par la seule délicatesse de l'oreille, de prononcer l'*au* du mot *aurora*, comme en français, et de dire *orora*(1). Cependant, malgré la rudesse de ces diphtongues, selon *J.-J. Rousseau*, dans sa lettre déjà citée, *la langue la plus propre à la musique est certainement l'italienne.* Pourquoi la française ne le serait-elle donc pas?

QUANTITÉ, ET ACCENT AIGU.

§. 297. Serait-ce à cause de la quantité prosodique que la langue française ne se prête au chant? Je produirai des règles constantes tirées des académiciens qui connaissaient leur langue, et qui en attestent l'existence. Serait-ce à cause de l'accent aigu, qui seul forme l'harmonie des vers italiens (2)? Je me flatte

(1) Quelle oreille ne sentira pas la différence de prononciation entre *aurora* des Italiens, *et orore* des Français, *puoi* et *peux*, *eguale* et *égal*, *autunno* et *automne*, *quel* et *chel*, et une quantité d'autres mots?

(2) La simplicité de cette raison pourrait se réduire à-peu-près aux termes suivans. Quoique (selon ce que dit *J.-J. Rousseau*, dans la lettre déjà citée) dans la

d'avoir prouvé que tous les mots français en ont un très-sensible, et bien marqué. C'est

---

musique l'accompagnement ou l'harmonie ait son principe dans la nature, et soit le même pour toutes les nations; il est pourtant certain que le chant ou la mélodie fait un caractère particulier d'une musique nationale.

Je demanderais d'où naît cette mélodie particulière, qui donne un caractère particulier d'une musique nationale ? Et *J.-J. Rousseau* répond que cela dérive de la langue. C'est donc la langue qui principalement influe sur le chant ou la mélodie.

C'est uniquement à cette conclusion que j'attache le plus d'importance, sans lui demander quels sont les autres motifs moins principaux qui pourraient donner la mélodie à la musique française : car enfin, si c'étaient les mœurs, le goût et la culture ; ces motifs moins principaux pourraient être les plus puissans en fait de musique.

Je demanderais, en outre, par laquelle de ces qualités la langue influe sur la mélodie? Et *J.-J. Rousseau* répond : « C'est principalement la prosodie de la » langue qui constitue ce caractère. » La prosodie consiste dans l'*accent*, l'*aspiration* et la *quantité* : voici le véritable état de la question renfermée dans les limites précises : et voici l'*accent*, l'*aspiration* et la *quantité* qui donnent aux Italiens la bonne poésie et la bonne musique. Quoiqu'on ne tienne pas grand compte de la quantité, il y a trois qualités exactement remarquées dans la langue française, et qui doivent produire aussi les mêmes effets dans la musique.

donc dans les sons sourds des voyelles, et dans l'*e* muet, que *J.-J.* trouvera sa dernière ressource pour prouver que le Français ne peut se prêter à la musique. Examinons de près ces deux obstacles, fondés sur la raison, mais exagérés par l'enthousiasme.

E MUET.

§. 298. Nous sommes d'accord sur les quatre voyelles *a*, *i*, *o*, *u* : elles se prononcent comme en italien, excepté l'*u* français qui l'emporte sur l'italien, car il est plus aigu ; au lieu que le son de l'*u* en italien est évidemment sourd (1). Toutes les difficultés roulent donc sur l'*e*.

§. 299. Dans l'une et l'autre langue,

---

(1) En parlant de la voyelle *u*, je rapporterai ici le sentiment de l'abbé *Sicard*, qui dit que le son de cette lettre est particulier aux Français. En effet, ni les Russes, ni les Allemands, ni les Anglais, ni les Italiens, ni les Espagnols, ne le prononcent pas comme les Français. Mais on rend le son de l'*u* des autres nations par la voyelle composée *ou*. On pourrait donc compter six voyelles dans la langue française, qui seraient *a*, *e*, *i*, *o*, *ou*.

le son de l'*e* est très-sourd. Dans l'une et l'autre langue, l'*é* fermé et l'*é* ouvert ne diffèrent pas. C'est à l'*e muet* que je dois borner mes réflexions. Nous voilà donc réduits à une seule lettre prise dans la simple acception de *muette*, pour garantir la langue française des imputations calomnieuses.

§. 300. Dans la langue française, ainsi que dans l'italienne, les voyelles ne sont pas toutes pleines et sonores. La lettre *e* fait toujours sentir un son faible, et dans le même temps volumineux. L'*e* muet des Français donne à la prononciation beaucoup d'agrémens : il jette dans la prose et dans les vers, une diversité de sons qui bannit l'uniformité et la monotonie des sons pleins; semblable à la dernière vibration des corps sonores, il rend une harmonie légère et agréable. Cette différence de sons et cette douce harmonie produisent l'ordre et la nature, et font de la langue française la plus belle et la plus douce de toutes les langues du monde. Juste milieu entre les langues du Nord et celles du Midi; elle évite sagement l'âpreté des uns, et le monotone et fatiguant éclat des autres. *L'oreille* (dit *Rivard*) se lasse de la douceur de la

langue italienne, et la langue se lasse de sa mollesse; ce qui peut provenir de ce que chaque mot étant harmonieux en particulier, l'harmonie du tout ne vaut rien.

§. 301. Si l'on en croit l'abbé d'*Olivet*, on pourrait avancer, avec assurance, *que ceux qui jetèrent les fondemens de la langue française, ont imaginé l'*e *muet* (1), *pour rendre douce leur langue naissante;* et je ne pourrai jamais comprendre comment une lettre qui adoucit une langue, peut-être désagréable en musique.

La douceur de la langue influe puissamment sur la douceur des vers, et la douceur des vers doit absolument produire celle de la musique : la beauté de la langue italienne, est la cause unique de la belle mélodie ; tel est le sentiment de *J.-J. Rousseau* ; mais je compte sur l'autorité du bon sens, non

---

(1) Qu'est-ce que l'*e* muet ? Il faut se former la juste idée de cette lettre qui influe à la douceur de la langue française. *Muet* dans le Dictionnaire de l'Académie, désigne une chose qui ne parle point. Or, tous les *e* qu'on appelle *muets*, parlent absolument : ils ont une articulation, quoique sourde et légère : donc on l'appelle improprement telle.

pas sur celle de *Rousseau*, pour montrer l'évidence de mon raisonnement.

La plupart des *e* muets sont à l'abri de cette imputation : car, si l'on parle des *e* muets au milieu des mots, presque personne ne s'en plaint; et si l'on parle des *e* muets à la fin d'un mot, suivis d'une autre voyelle qui le suit : comme *terre*, *avare*, *dame aimable*, etc.; alors l'élision fait disparaître l'*e* muet, qui est absorbé par la voyelle suivante.

La question est donc bornée absolument aux *e* muets à la fin des mots, placés ou avant d'autres qui commencent par une consonne, ou à la fin des vers qu'on doit chanter. On voit par ce paragraphe que le nombre des *e* muets gênans, est déjà diminué considérablement.

§. 302. L'*e* muet soit à la fin, soit au milieu des mots, forme toujours une articulation, et fait une syllabe marquée dans la musique par une note. De quoi s'agit-il donc ici? Ou l'on parle du son muet comme étant désagréable quand on le prononce en chantant, ou l'on parle de ce même son, comme ne se prêtant pas à la musique; deux

rapports bien différens, mais que l'on confond aisément, c'est peut-être cette confusion d'idées qui embrouille l'état de la question.

§. 303. Si l'on parle du premier cas pour les *e* muets à la fin des mots, je conviendrai du défaut de ceux qui les prononcent; je dirai que cette prolongation outrée des *eu eu*, est mauvaise et mal rendue, et elle doit paraître ridicule aux oreilles des Français, qui ont une habitude contractée de la prononcer avec une délicatesse et une douceur admirable : mais ce défaut est facile à corriger, et il l'est souvent en effet par la prononciation de quelque bon chanteur, dont le talent fait valoir la délicatesse de la langue : Tout le monde convient de ce fait; et cette possibilité de bien prononcer l'*e* muet dans le chant, prouve avec évidence, ce que je voulais démontrer, c'est-à-dire, que le défaut de la mélodie n'est pas inhérent à la langue.

§. 304. Si l'on parle de l'*e* muet pris dans le dernier cas, c'est-à-dire, comme ne se prêtant pas à la musique, je ferai observer à mes lecteurs, qu'il est dans la nature de la

prononciation, de faire sonner sourdement toutes les voyelles précédées d'une autre voyelle qui reçoit l'accent prosodique : la raison en est, que le son appuyé sur cette avant-dernière voyelle, faisant là son effort, va s'affaiblir sur la dernière. Le son donc de l'*e* muet qui, selon ce que j'ai dit au §. 295, imite la nature du bruit des corps sonores, lorsqu'ils sont frappés, imite aussi la nature de la langue, et en conséquence, celle de la musique qui prend de la langue ses modifications.

C'est par cette raison que, dans la poésie italienne, il est égal d'écrire la dernière voyelle, ou de la retrancher; la quantité du vers reste toujours la même, et la voyelle quoique retranchée, se fait toujours entendre (mais faiblement) dans la prononciation de la consonne finale, qui ne peut pas être exprimée sans voyelle. A Naples, le peuple prononce l'*e* final par un son muet : il prononce *dicett'* pour *dicette*, il dit *vattenn'* pour *vattenne*, va-t-en, *famm' no piacer'* pour *famme no piacere*, fais-moi un plaisir, *trist'* pour *tristo*, *gennar'* pour *gennaro*, etc. etc. ; il

prononce ces mots presque comme en français *fammeu no piacereu dicetteu*, *vattenneu*, etc. Les *buffoni* de l'opéra comique se servent du même langage : l'*e* muet est marqué d'une note : les musiciens ne s'en plaignent pas, et la musique est agréable, précisément là où les mots sont cadencés par l'*e* muet.

Quant à l'*eu*, *eu*, que *Voltaire* croit entendre dans toutes les désinences féminines des vers, je dirai que chez les Siciliens on fait terminer presque tous les vers destinés à la musique, par des voyelles *u*, dont la prononciation quoique un peu sourde, et volumineuse, ressemble presque à celle de l'*e* muet final des Français : *Diu*, pour *Dio*, Dieu, *disiu* pour *desio* vœux, *priu*, pour *prego*, je prie, *iu* pour *io* je, *muriu* pour *morio* ou *morì*, il mourut, *viu* pour *vedo*, je vois, *partiu*, pour *partì*, il partit, etc. Et cependant, quoique cette prononciation soit désagréable à l'oreille des autres Italiens, leur musique est, sous tous les rapports, la plus agréable du monde. Voici quelque exemple de vers siciliens terminés en *iu :*

Vcchiuzzi niuri
Sì taliati,

Faciti cadiri
Casi, e citati :
*Iu muru*deboli
Di petra, e *taju*,
Cunsidirati*lu*
S'allura *caju*.

Autre exemple d'une Octave sicilienne, qu'on appelle *Canzuna di sdegnu*, chanson de colère :

Cissau lu tempu, lu focu fu estintu :
Non t'amu, e si non m'ami, su cuntentu :
Vivu filici, ch'un staju cchiù mpintu
A ssa riti d'ingannu, e tradimentu :
Ssu cori è un intricatu labirintu
Ch'avi la crudiltà pir alimentu :
Nsumma mi pari un diavulu pintu,
Criata a posta pri darmi tumentu.

§. 305. « Ces *e* muets, dont on se plaignit » tant, et où Voltaire ne voyait que des *eu*, » *eu*, parce qu'on n'en avait guère fait autre » chose, ne sont qu'un léger inconvénient, » que l'on fait disparaître en ne portant » qu'une note sur la syllabe finale, et en

» évitant de terminer les phrases en rime » féminine, comme l'expérience l'a fait » voir. » *La Harpe, Cours de Littérature*, tom. 12, pag. 171.

« Quand le musicien sait conformer sa » phrase à ce que prescrit notre langue, cet » épouventail des *eu*, *eu*, disparaît entiè- » rement, » dit le même *La Harpe*.

§. 306. Qu'on fasse terminer tous les vers par la rime masculine, (quoique je n'en trouve pas la nécessité), croirait-on cette espèce de versification étrange et ridicule? A Venise, on ne chante que sur des vers de ce genre :

Adonca mó
Se l' è de nò,
Se son real
Nó me fe' mal :
Vogime ben
Né pì, ne men
Che me volevi zà
Per el passà.

Qu'on ouvre la comédie de *Goldoni il Buggiardo* ; on verra une chansonnette

entière, en vers presque tous masculins, ou *versi tronchi :*

Idolo del mio cor
Ardo per voi d'amor :
E sempre o mia speranza
S' avanza el mio penar.
Quando lontana sè
Quando non me vedè, etc.

Dans les drames du célèbre *Metastasio* qui possédait parfaitement l'art de faire accorder la langue et les vers à la mélodie, on rencontre souvent des airs composés de vers *tronchi :*

Che non mi disse un dì !
Quai numi non giurò !
E come oh dio si può,
Come si può così
Mancar di fede ? *Olimp. act.* 2. *sc.* 4.

Et dans le même drame, act. 3, scen. 2 :

Caro, son tua così,
Che per virtù d'amor,
I moti del tuo cor,
Risento anch' io.
Midolgo al tuo dolor :

Gioisco al tuo gioir :
Ed ogni tuo desir
Di venta il mio.

§. 307. Ce qui doit encore être noté avec attention à l'égard des mots masculins ou *tronchi*, c'est qu'en italien, on permet le retranchement des dernières voyelles des mots seulement dans la poésie, mais il serait souvent un défaut dans la prose; il est clair donc que les mots masculins ou *tronchi*, dont abonde la langue française, sont très-propres pour l'harmonie et la mélodie des vers. Cette observation est très-intéressante pour relever de plus en plus la beauté de la langue française, quelquefois au-dessus de l'italienne.

§. 308. Mais quand on accorde que le son de l'*e* est muet, dit *J.-J. Rousseau*, on convient, en même-temps, qu'il ne peut convenir au son éclatant de la musique : c'est la plus grande difficulté qui a toujours triomphé contre les sons sourds et les nasales. Quoique je ne sois pas un musicien, je soumets au jugement de mes lecteurs, une réponse qui me paraît satisfaisante. Quand un musicien véritable-

ment habile, compose de la musique, il doit être pénétré de la nature des mots destinés au chant; il doit peser le son des voyelles, et son art lui fournira sans doute des moyens sûrs pour rendre à la lettre *e*, soit fermée soit muette, un son propre à produire l'harmonie. Quand on compose de la musique sur des vers déjà faits, quel sera le musicien de bon sens, qui puisse prétendre donner un son éclatant à la musique, sur une voyelle qui n'est pas capable d'en recevoir ? Comme les vers doivent s'accommoder au chant, il est juste aussi que la musique, sans perdre rien de ses agrémens, s'accommode aussi au vers et à la nature des mots. Telle est en effet la conduite des compositeurs italiens, sur les cinq voyelles de leur langue, qui, comme j'ai dit à l'art. 4, ont des propriétés différentes, pas susceptibles des mêmes tons de la musique.

FRÉQUENTE ÉLISION DES VOYELLES.

§. 309. *J.-J. Rousseau*, pour faire sentir la douceur de la langue italienne, s'exprime ainsi : « Un grand nombre de syllabes n'étant » formées que de voyelles, les fréquentes

» élisions rendent la prononciation plus cou-» lante. » J'ai fait voir au §. 291, qu'un grand nombre de syllabes, composées de plusieurs voyelles, rendent la prononciation italienne très-rude et très-incommode au chant. Quant à l'élision marquée à la fin des mots par une apostrophe, il faut observer avec attention, que précisément dans les vers, et dans une infinité de mots on évite cette élision en retranchant les voyelles finales, précédées des quatre lettres liquides, *l*, *m*, *n*, *r*. Alors les mots italiens, ressemblent entièrement aux mots français; et il parait que, pour donner plus de douceur à leur vers, les Italiens suivent le génie de la langue française : du mot *amore*, les poëtes italiens font *amor*, amour; *d'animale* ils font *animal*, animal; d'*originale*, original; de *perdono*, *perdon*, pardon; de *sentire*, *partire*, ils font *sentir*, *partir*, sentir, partir, et tous les verbes de la troisième conjugaison à l'infinitif en *ire*; de *Mirtillo*, *finale*, ils font *Mirtil*, *final*, en français mirtil, final; etc. De *male* ils font mal; du mot *fatale*, *eguale*, *tale*, ils font *fatal*, *egual*, *tal*, en français

fatal, égal, tel; des mots *bontade*, *ragione*, *faranno*; etc. ils font *bontà*, *ragion*, *faran*, en français, bonté, raison, feront, etc. etc.; et ce qui est plus étonnant, c'est que ce retranchement se fait même lorsque le mot suivant commence par une consonne.

D'Argante riprovar Raimondo à fede.

Remarquez ici que le poëte n'évite pas la rudesse naturelle de la lettre *r*: ainsi au lieu de l'eviter, il la redouble:

Come a' gigli sarian miste viole.
Gerusalem Gerusalem si sente.

mais pour une affaire aussi visible dans tous les vers les plus héroiques, il est inutile d'en multiplier les exemples. (1)

(1) Les élisions fréquentes dont *J.-J. Rousseau* fait beaucoup de cas, sont les mêmes auxquelles les poëtes italiens font le moins d'attention : on évite l'excès des apostrophes ; et souvent, dans les poésies de *Petrarca* qui sentait bien la musique des vers, on est obligé de prononcer sans élision, deux *aa*, deux *ee*, deux *ii*, etc. Voyez à cet égard la note, au §. 296, qui est très-à-propos pour cet article sur l'élision. Ce qui en français, serait un *hiatus* insupportable. On évite en italien, l'excès des élisions, pendant qu'en français, sans crainte

Sur quoi donc est fondé le défaut de douceur dans les syllabes françaises ? Pourquoi le vers français ne serait-il pas doux

---

d'excès, elles sont agréablement distribuées par l'usage modéré des mots féminins entremêlés avec les masculins. J'ai rapporté au §. . l'autorité de *Bense-Dupuis* (qui n'aurait pas proposé des règles semblables, sans avoir consulté d'avance cent trente auteurs, comme il dit) qui caractérise comme rude, et de mauvaise grâce, l'élision fréquente dans les vers.

Il parait donc que, comme les Italiens devraient éviter l'excès des élisions, les Français devraient en éviter le peu d'usage, pour se placer l'un et l'autre dans un juste milieu.

Les Français n'ont que le seul *e* final pour l'usage des élisions ; mais il faut considérer que le nombre des mots féminins est immense, et qu'il embrasse presque tous les mots italiens terminés en *a*, et en *o*, comme *causa*, cause, *dansa*, danse, *legiadro*, agréable, *legittimo*, légitime, etc. On voit, en effet, dans tous les genres de leur poésie, une parfaite distribution de vers masculins et féminins, et les hémistiches de leurs vers presque toujours liés par les élisions. C'est par là qu'on peut prétendre que la beauté de leur langue l'emporte sur toutes les langues d'Europe : ses qualités sont agréablement ménagées : l'harmonie consiste entre l'âpre et le doux, entre le haut et le bas : si tout était doux, tout était désagréable.

et coulant ? On évite en français plus qu'en italien, la rencontre dure des consonnes, on évite la rencontre de deux voyelles par l'élision ; et par cette élision, leur prononciation devient facile et coulante : les éloges que *J.-J. Rousseau*, prodigue à la langue italienne, peuvent donc s'appliquer à la française qui jouit des mêmes avantages, et même quelquefois de plus grands.

TERMINAISONS SOURDES ET NASALES.

§. 310. Il nous reste à parler des terminaisons sourdes et nasales des voyelles devant les consonnes *m* et *n*. Il n'est pas question ici de leur cacophonie avec la voyelle du mot qui suit : L'abbé de *Dangeau* et l'abbé *Regnier* prétendent que les voyelles nasales équivalent à des voyelles pures qui rendent un son simple ; et qu'il serait bon que les poëtes évitassent leur rencontre avec d'autres voyelles qui causent un *hiatus*. La difficulté tombe donc sur le son sourd de ces voyelles. Il faut convenir de ce défaut ; mais on observera que les Italiens sont presque dans le même embarras,

de l'aveu même de *J.-J. Rousseau*; les musiciens ne s'en plaignent pas, et le son des voyelles (à la vérité, moins nasales qu'en français) n'est pas caractérisé par un son défectueux (1). Dans l'une et l'autre

---

(1) Le son des lettres nasales est extrêmement exagéré, quand on parle d'elles comme de lettres, qui ne sont pas susceptibles de musique. Il paraît que les partisans de *Rousseau* ne veulent pas déraciner leur ancienne habitude de penser mal de leur langue: ils disent qu'il n'y a pas à présent de musique, car il n'en existait pas dès le commencement de la langue; ils s'efforcent de relever les défauts, mais ils raisonnent en abstrait, et ils sont démentis par le fait.

L'idée du mot *nasal*, représente une lettre qu'on prononce avec le nez : cette idée prise dans le sens rigoureux de la signification du mot *nasal*, est vide de sens et de réalité. Les voyelles nasales font sentir tant soit peu du son qui s'approche vers l'organe intérieur du nez ; elles sont des lettres, dont la prononciation est d'autant plus agréable, qu'elle s'éloigne de ce son sourd. Elles sont en conséquence semblables à la prononciation italienne des syllabes, *an*, *am*, *en*, *em*, *in*, *im*, *on*, *om*, *un um* : le son de ces syllabes en italien, est un peu sourd, obscur, et un peu nasal : ils s'approchent de la prononciation des *a*, *e*, et *o*, ouverts : mais en français, comme ces voyelles sont censées être des voyelles simples, dont on ne fait rien

langue, ces sons reçoivent dans la musique des modulations et des tenues : ils sont moins agréables que les autres, car ils sont plus étouffés; mais le plus ou le moins, qui ne change pas la nature des choses, sert à prouver que les Français peuvent ajouter d'autres agrémens au son de ces voyelles, par des modifications dont elles sont susceptibles.
« C'est peu-à-peu, et de loin en loin, que » l'oreille du Français a reconnu les finesses » des vers harmonieux, (dit l'abbé d'*Olivet*, » dans sa Prosodie française.) Depuis » le siècle de *Marot*, on en a trouvé » plusieurs ; celle-ci se doit à l'Opéra, et il » est bien juste que le chant serve à rendre » le vers plus délicat (1).

---

sentir des *m*, et des *n*, je pourrais démontrer qu'elles peuvent plus que les italiennes, être susceptibles de modification, pour être prononcées moins sourdes et moins nasales ; *nation* pourrait se prononcer presque comme *natió*, *empire* presque comme *ápire*, *ambigu* presque comme *ábigu*. etc.

(1) « La plus grande difficulté (dit un auteur » français, moderne, en parlant de la prononciation » des voyelles) me semble plutôt consister dans nos » voyelles nasales, qui donnent un son sourd et

§. 311. Par ces ménagemens, on parviendra de plus en plus à rendre la langue propre à la musique, sans qu'elle soit pour cela musicale : selon *J. - J. Rousseau* (Essai sur l'origine des Langues, chap. 7 de la prosodie moderne. (« La langue italienne » non plus que la française, n'est point par » elle-même une langue musicale ; la diffé- » rence est seulement, que l'une se prête à la » musique, et que l'autre, (selon son idée), » ne s'y prête pas. » Contre cette dernière proposition, j'ai opposé mes raisons, qui loin d'être métaphysiques et sans réalité, sont fondées sur les sensations qu'éprouve l'oreille, et sur ce qu'on voit, et ce qu'on entend. (1)

» désagréable. Français, rendez votre langue plus » sonore : faites que par un accent plus musical, elle » réponde à l'éclat de vos victoires, et à la majesté » nationale. »

(1) Génie naturel des Français pour la musique et la poésie.

L'analogie très-sensible déjà établie entre la langue italienne et la française, il ne reste qu'à parler du génie naturel des Français, à la musique, et à la poésie, pour pouvoir appliquer avec agrément cet

§. 312. Par-tout je n'opposai à des calomnies enveloppées de mots, que des rai-

---

avantage. C'est justement le génie de la musique, qui manque aux Français, dit M. *Grétry* dans ses *Mémoires, ou Essais sur la musique. Le Français* (dit-il), *est celui de tous les peuples, qui a reçu de la nature le moins de disposition pour la musique.* Voici une proposition très-intéressante, avancée *gratis*, sans être appuyée par des raisons ni morales, ni physiques, et qui sont même contraires à l'expérience, au lieu que, au contraire, les causes morales, les physiques et le fait, s'opposent avec évidence au fanatisme de cette opinion.

Et quand même les causes morales et le fait même ne s'opposeraient pas à la décision de M. *Gretry*, il ne serait pas plus avancé pour cela ; car il s'agit ici de voir non pas ce qui est, mais plutôt ce qui peut-être : il s'agit de voir si, en effet, les Français ont un génie naturel, capable de grands développemens pour les agrémens de la musique et de la poésie, sans faire attention si dans ce moment ce génie est en effet développé.

C'est aux causes physiques précisément qu'il faut avoir recours, pour prouver, selon M. *Grétry*, que la nature a été très-avare envers les Français, pour leur avoir refusé une disposition favorable à la musique. L'influence du climat, la position du sol pourrait seulement rendre l'oreille des Français sourde à la mélodie du chant, et à l'harmonie de la musique. Mais si le climat d'Italie influe favorablement sur

sonnemens confirmés par des choses. Et quoique le peu d'espace que je me suis

---

cet art, il est à propos d'examiner quelle est la différence essentielle entre un climat et l'autre, pour en conclure la différence des roduits.

Toute la partie méridionale de la France se trouve dans le même degré de latitude, que la meilleure partie de l'Italie : l'un et l'autre climat offrent à l'une et l'autre nation, la même température de l'air, la même serénité du ciel, la même influence de la mer, les mêmes productions du terrein; et les habitans du midi de la France, en font voir la différence des autres par une vivacité d'esprit, et par une gaîté sensible qui les caractérisent.

Quant à la partie du milieu de la France, qu'on calcule la différence des minutes, entre un climat et l'autre, et qu'on décide après, (si l'on peut en bonne philosophie), d'une différence essentielle entre les dispositions des habitans de ces différens pays. Et si cette différence remarquable y est en effet, qu'on produise les raisons pourquoi les Allemands, quoiqu'au nord de l'Europe sont tous des musiciens ; et pourquoi les Espagnols placés au midi, ne le sont pas.

Si l'aménité du climat, la pureté du ciel, la vue charmante des campagnes délicieuses et vastes, changeantes et pittoresques, contribuent à former des esprits brillans, des imaginations énergiques, des caractères sensibles, enfin des poëtes et des musiciens ; il faudrait n'avoir jamais vu la France, la pureté de son

proposé de donner à mon Traité qui ne doit faire remarquer que des vérités et des prin-

---

ciel, les délices de ses vastes campagnes, de ses fleuves et de ses rivières ; il faudrait ignorer la charmante vue des hauteurs de Marly, et celle des collines qui entourent Paris, pour refuser aux habitans de ces lieux enchantés, toutes les qualités nécessaires pour un musicien, et pour un poëte.

Mais soit encore qu'il faille accorder aux hommes, des différens degrès de génie, selon le peu de différence entre un climat, et l'autre ; cela suppose toujours une différence entr- le plus et le moins ; et souvent une disposition qui n'excède pas les limites de la médiocrité, fait pencher vers elle la balance, vis-à-vis d'autres meilleures, par une surabondance de culture, qui seule peut développer, et féconder les étincelles du génie. C'est ainsi que de deux vaisseaux dont l'un par sa disposition méchanique, court moins vîte que l'autre, en parcourant la même carriére ; celui là redouble ses voiles, et tous deux arrivent dans un même temps au but destiné ; ou si l'autre redouble aussi les voiles, et il arrivera plus vîte ; cela n'empêche pas que le plus tardif n'y arrive encore quoique un peu plus tard.

En opposition à cè qu'avance M. *Grétry* contre les Français, je prétends démontrer avec des raisonnemens simples, et qui ne sont pas en contradiction avec l'expérience, que le génie naturel des Français pour la musique et la poésie, est et doit être plus énergique,

cipes avec clarté et précision, ne m'ait pas permis d'entrer dans de plus grands dé-

et préférable à celui de toutes les nations de l'Europe.

En commençant par la poésie, il est incontestable que les Français, ainsi que les Italiens, vantent des excellens poëtes. La musique et l'harmonie de la langue éclatent presque par-tout dans les vers de *Racine*, de *Boileau*, de *Delille*, et dans une infinité d'autres auteurs. On voit de ce côté briller la force de leur génie, qui agit secrètement en eux, sans eux-mêmes; qui, sans guide de règles, sans idée d'accent, est porté par la seule sensibilité; et qui, par l'étonnante finesse de l'oreille, parvient à se distinguer dans le genre difficile de la versification. Former des vers à volonté, soit de dix, ou de neuf, ou de huit syllabes, sans être aidé par l'accent, c'est un prodige du génie, dont est absolument incapable l'italien. Rien en effet de plus sensible que leurs oreilles, même dans la prose : un rien les blesse, un rencontre rude de voyelles ou de consonnes, est pour eux un tourment insupportable; ce qui en général (comme j'ai dit) ne s'observe pas dans presque tous les poëtes d'Italie.

Revenons maintenant à la musique : les Français sont naturellement poëtes, et leur génie excelle dans le genre de la versification; donc, les Français sont, et et doivent être naturellement musiciens, et leur génie doit y exceller, comme il excelle en effet. Je ne veux pas prouver la vérité légitime ds cette conséquence; elle est invinciblement gravée dans l'intelligence de ceux qui connaissent le véritable esprit de la poésie

tails ; j'ai fait tout ce que j'ai pu pour démontrer que le retardement de la musique

---

et de la musique, et leurs motifs d'harmonie et de mélodie : C'est à eux que je parle, et les autres ne valent pas la peine qu'on s'occupe d'eux : celui qui est sensible par goût aux beautés de l'une, doit encore l'être aux beautés de l'autre. Un bon poëte ne peut pas manquer d'être un bon musicien, et *vice versâ*, un bon musicien doit avoir un génie naturel pour la poësie.

Cette vérité est confirmée par l'expérience ; rien en effet ne peut mieux indiquer le génie des Français pour la musique, que de chanter sûr la même mesure, et de faire tomber en la même cadence, des vers de différente mesure ; ils ont l'habileté par la force du goût, de raccourcir ou d'alonger, selon le besoin, les vers en les mariant exactement avec la musique : ce qu'un italien serait incapable de faire. Sensibles toujours à la beauté de la mélodie, ou de la symphonie, dont ils se sentent charmés et extasiés, ils rejettent toujours tout ce qui ne flatte pas leur délicate sensibilité ; et mécontens de ce qui sent de la médiocrité, ils passent au delà des monts, pour en chercher le meilleur. Ces recherches qui devraient faire remarquer le goût exquis des Français, ont donné occasion aux hommes superficiels, de ne pas juger avec avantage sur le génie des Français pour la musique. Quand les Français crient contre la mauvaise musique de la France, c'est alors, qu'ils dévoilent leur goût pour la musique même ; car, pour en juger

en France, n'a été produit que par l'imperfection de la versification.

---

il faut la connaître, il faut distinguer le plus et le moins beau, et avoir un génie inné de la beauté.

Le *Bodino* assure que les Français jadis barbares, et féroces, furent civilisés par la mélodie de la musique, à laquelle ils étaient extrêmement sensibles.

S'il m'est permis de faire là-dessus une réflexion, je dirai que ce même génie inné, ce même goût exquis et précoce pour la beauté, a été un des plus puissans motifs, qui ait retardé les progrès de la musique en France. Leur génie brillant, leur progrès extraordinaire dans la culture des arts et du luxe, et leur caractère d'impatience pour le plaisir, leur faisant mépriser la musique du pays, qui d'abord ne pouvait être qu'imparfaite; ils l'ont cherchée chez les étrangers, et précisément chez les Italiens qui, en les devançant dans la culture et la civilisation, et en prodigant tout pour faire prospérer les arts de génie, offraient la plus belle et la plus séduisante musique. C'est ainsi que des Nations avides d'or, l'ont cherchée dans les pays les plus éloignés, en laissant sans culture leurs terreins féconds et immenses, qui pouvaient être la véritable source de leur richesse.

On parle toujours des Français, comme des gens qui sont doués d'un esprit d'imiter, et de perfectionner, mais non pas d'inventer. D'abord je n'entre pas à discuter si, en confondant le génie d'invention avec l'instinct, je pourrais prétendre avec l'italien

§. 313. Mes recherches m'ont amené presque sans le vouloir, à découvrir et à relever dans la

---

Borsa, avec *Condillac* et avec d'autres philosophes, que l'instinct consiste dans une habitude, lentement et insensiblement enraciné dans les animaux. Mais je pourrais prouver que l'esprit d'imitation suppose un germe réel d'invention. Qu'un Français sache par cœur tous les beaux morceaux des poëtes et des orateurs de l'Univers; il ne sera jamais un bon poëte, ni bon orateur, si la nature ne l'a pas appelé à être tel. Par le génie d'imitation, on accorde donc aux Français, sans s'en apercevoir, un génie d'invention; car, au fond *imiter* et *perfectionner*, c'est le même qu'ajouter d'autres inventions aux choses inventés.

» Voulez-vous savoir, dit M. *Grétry*, tom. pag. » 155, si un individu quelconque est né sensible à » la musique? Voyez seulement s'il a l'esprit simple, » et juste, si dans ses discours, ses manières, ses » vêtemens, il n'a rien d'affecté, s'il aime les fleurs, » les enfans, si le tendre sentiment de l'amour le » domine. » A ces caractères, qui ne voudra pas » reconnaître les Français en général?

» La France, continue le même *Grétry*, offrant » une température mixte entre l'Italie et l'Alle- » magne, semble devoir *un jour* produire les meil- » leurs musiciens, c'est-à-dire, ceux qui sachent » se servir le plus à propos de la mélodie unie à » l'harmonie, pour faire un tout parfait. » *Grétry* ne se trompe pas, si ce n'est sur l'époque, qu'il croit

langue française de nouvelles beautés, de nouveaux caractères, dont ni moi, ni les Français,

---

bien éloignée : Et voici les Français jadis *un peuple le moins disposé pour la musique*, devenus les meilleurs musiciens du monde.

Voulez-vous savoir, j'ajouterai à ce qu'a dit Mr. *Grétry*, si les Français sont nés sensibles à la musique ? regardez leur ciel, leur terrein ; regardez les pays qui environnent Blois, Tours et Amboise, qui sont appelés le jardin de la France, qui donnèrent occasion à *T. Tasso* (*Gerusalem. liber. cant.* 1, *st.* 62.) de dire :

> *La terra lieta, molle, e dilettosa,*
> *Simili a se gli abitator produce.*

Vers qui ont été traduits en français par *Pankouck*, en ces termes :

» Cette contrée molle, riante, voluptueuse
» Ne produit que des hommes qui lui ressemblent.

Voyez quel intérêt les Français attachent à la mélodie de *Paisiello*, et *Cimarosa*, à la symphonie de *Mozar*, aux pièces de *Gluck*, de *Lulli*, et de quelqu'autre compositeur français ; voyez une finesse de goût dans tous les sens, une organisation parfaite, une imagination vive, une mémoire extraordinaire, qui est un indice infaillible de la perfection des organes, une intelligence prompte, etc., etc. : leur organisation

nous ne nous en doutions pas. Pour prouver l'analogie entre une langue et une autre,

---

parfaite en tout, pourquoi ne le serait-elle dans la finesse de leurs oreilles ?

Mais, dira-t-on, les Français ne composent que des méchans morceaux de musique. Voici l'état d'une autre nouvelle question, très-différente de la première. Je suis fâché d'avoir voulu limiter à une simple note ce qui pourrait être le sujet d'un gros volume, et je suis borné à donner une réponse très-sommaire. Le génie, et le goût qui gît au fond du cœur de chaque français, doit recevoir ses degrés de développement et de fécondation, de l'activité et des circonstances, qui seules peuvent ou rallumer tous les feux dont il est capable, ou le plonger dans un sommeil continuel, où il repose, sans faire pourtant douter de son existence. Pourra-t-on croire que le terrein de la Grèce était le moins disposé, ou incapable à produire du bled, parce qu'avant *Cérès*, les Grecs ignoraient cette plante exotique ? « Je suppose » un pays, dit l'abbé *d'Olivet*, dans *son Traité de* » *la Prosodie*, art. 1, pag. 8, où il n'y eut jamais » un particulier qui fut mathématicien, et je dis » qu'il y aura cependant un esprit méthaphisique, » et géométrique, répandu dans le public. Ainsi, le » public guidé par une espèce d'instinct, y fera peu à » peu toutes les observations dont l'assemblage com- » pose un art. On pourrait aisément montrer que cela

il m'a suffi de faire voir que la française a obtenu de la nature ou de l'art, et du

---

» est vraiment de la musique, qui n'est, à proprement parler, que l'extension de la prosodie. »

Entre les différens motifs qui ont retardé les progrès de la musique en France, je compterai toujours comme le plus principal, celui de l'ignorance de la prosodie dans la versification et la mauvaise poésie. C'est prétendre à l'impossible, que de vouloir accorder avec une mesure constante et réglée, ce qui n'a point de mesure, ou qui n'a pas une mesure égale Le musicien toujours en contradiction avec la langue, se trouve toujours aux abois, sans pouvoir développer le génie qui l'inspire, et les beautés dont il se sent capable. J'ose me flatter d'avoir paré à cet inconvénient par les principes établis, et par les vérités que j'ai dévoilées.

Un autre puissant motif a été celui du défaut de la culture pour la musique. « Les principes de l'art » ont été toujours mieux connus à mesure qu'il a » été plus cultivé, dit M. de la *Harpe*, *si natura incipit*, il faut que *ars*, *et imitatio perficiat*. C'est en étudiant, et en feuilletant sans cesse les chefs d'œuvres d'Italie; c'est d'un fécond répertoire de motifs et de passages choisis entre les plus beaux et les plus exquis, partout où on les trouve, que le musicien (à qui la nature a donné assez de génie et de goût) pourrait donner des compositions agréables,

goût de ceux qui l'ont formée, des qualités préférables à l'italienne, dont les caractères

---

qui paraissent tout-à-fait nouvelles, et produites de son génie particulier.

Les littérateurs qui connaissent l'histoire des progrès des sciences et des arts, pourraient se transporter dans les anciens siècles barbares de l'Italie, suivre ses révolutions de siècle en siècle, envisager l'état des arts ressemblans aux siècles, remarquer les efforts, souvent sans succès du génie; et en considérant quelle fut alors la musique, ce qu'elle est à présent, et les motifs de ses progrès, ils rallumeraient le courage des Français, pour aspirer à la même perfection.

Les Italiens aiment passionément et connoissent la bonne musique : on considère pour cela leur goût privativement attaché à leur sol, sans faire attention qu'une quantité très-considérable de conservatoires établis à grands frais, est ouverte à des milliers et milliers de jeunes gens consacrés pour cet art. Voici la seule raison pourquoi de ces pepinières inépuisables l'art étale ses chefs d'œuvre par toute l'Italie, et je dirai plutôt par toute l'Europe.

Etonné des progrès de la musique, en Allemagne, je demandai un jour à un Allemand, s'il est vrai que là tout le monde est musicien. Rien de plus vrai, me répondit-il. Mais comment cela, dis-je? est-ce que l'air de ces pays souffle aux habitans les notes de la musique? Point du tout, repliqua-t-il : c'est, parce que les enfans, dès le commencement de leur éducation,

sont la finesse, la douceur et l'harmonie : et cela fait voir de plus en plus les énormes

---

apprennent par leurs instituteurs, les notes de la musique, et les lettres de l'alphabet. Voilà mon étonnement dissipé : avec ce moyen, rien de plus facile que de convertir en musicien le monde entier.

C'est en effet par ce moyen, qu'à Paris et à Versailles, tout le monde est musicien, sans excepter les petites demoiselles de huit et dix ans. C'est par l'activité de l'instruction, par ce grand mobile des progrès des sciences et des arts en général, qu'on parviendra bientôt à fertiliser le génie des artistes nationaux. Un commerce continuel avec les plus belles pièces ultramontaines et germaniques, perfectionnera le goût, et le style français : ce goût, et ce style rassuré par des longues habitudes qui sont le produit *des siècles*, n'inspirera que le beau, répandu par toutes les oreilles, et naturalisé avec les mêmes.

Cet heureux résultat ne peut s'assurer que par le concours de plusieurs siècles, mais le génie distingué de la Nation française a franchi avec succès les bornes de cette longue carrière. On sait par-tout les progrès étonnans de la musique, du temps de Louis XVI jusqu'à nos jours ; malgré les obstacles très-puissans de la mauvaise versification. Un Allemand célèbre musicien au service de la chapelle du roi, qui demeure actuellement à Versailles, m'assure, qu'en vingt-quatre ans de sa demeure en France, il a remarqué des progrès prodigieux sur la musique,

bévues de *J.-J. Rousseau*, et de ses partisans, calomniateurs effrenés, contre une des plus belles langues du monde.

---

et qu'ils vont s'augmenter de plus en plus par l'activité de l'instructrion, par le goût presque généralement reçu, et par un génie naturel propre à eux, pour lequel on ne goûte que ce qui est délicat, exquis, ou ce qui est le raffinement du beau. .

On aura peine à croire que tout ce que les Français admirent avec enthousiasme dans la musique italienne, du côté de ses modulations douces (*lascive. ed effeminate*), n'est qu'une imitation que les Italiens ont faite, il y a deux cents ans, de la musique française. « *La musica più molle, più delicata, è più* » *lasciva che non soleva costumarsi fra noi italiani,* » *fece gli anni addietro passaggio da Francia in* » *Italia.* » Sont les paroles du célèbre italien *Ludovico Zoccolo accademio filopono di Facnza*, dans son discours sur *le ragioni del numero del verso italiano.*

Mais, à dire vrai, cette qualité de musique dont les Français sont les inventeurs, et dont les Italiens ont fait un objet d'imitation, n'est pas celle qui a la vertu d'adoucir la fierté des caractères, de former les mœurs, decontenir les peuples : elle excitait l'admiration de *Platon*, qui croyait que les république sne pouvaient jamais périr jusqu'à ce qu'on observât les raisons d'un bon accord musiçal. Ce n'est pas la

§. 314. La passion de mon plan n'a point ébloui ma raison ; impartial dans mes jugemens, j'ai fait voir que la langue française par rapport à la musique, ne peut pas fournir à la musique des vers *sdruccioli*, faute des mots accentués sur l'antepénultième ; ce qui, à dire vrai, n'est pas un petit désavantage.

§. 315. Mais cet évident désavantage, relativement à la musique *sdrucciola*, n'est pas une faute de la langue, elle est ce qu'elle doit être, conformément au génie et au caractère de la Nation. Elle fait remarquer par cela sa force et son énergie.

§. 316. On a fait passer jusqu'à présent pour un défaut de la langue, ce qui n'est que le défaut des musiciens, et principalement des poëtes. Le manque d'analyse sur les mots, les syllabes, les lettres et les accens sur les syllabes, qui sont les élémens qui donnent la

---

musique dont parlait *Polibe*, quand il appella cruels, et barbares les *Cinetesi*, parce qu'ils avaient abandonné l'étude de la musique contre les lois d'Arcadie, qui ordonnaient que la jeunesse devait s'y exercer jusqu'à l'âge de trente ans.

forme à une langue ; l'ignorance des principes, et des raisons de l'ordre et de l'harmonie, que j'ai développées dans le présent Traité, ont produit au milieu de tant d'excellentes pièces de musique française, une quantité de galimathias, et de morceaux fades, faits par de méchans compositeurs, sur des vers pas moins méchans ; et tout cela au dépens de la langue, sur laquelle ont rejailli tous leurs défauts.

§. 317. Si, pour la venger de tant d'imputations, j'ai opposé l'insuffisance de mon esprit ; il ne sera pourtant pas moins vrai, que la vérité des principes établis est incontestable, et que d'autres plumes savantes, et zélées, pourront désormais produire un ouvrage complet, qui portera le triomphe sur les injustes imputations de ceux qui ont voulu censurer cette charmante langue, sans connaître les véritables sources de sa beauté, et les raisons de son harmonie par rapport à la versification.

F I N.

TABLE
DES MATIÈRES.

Fin de la Table des Matières.

